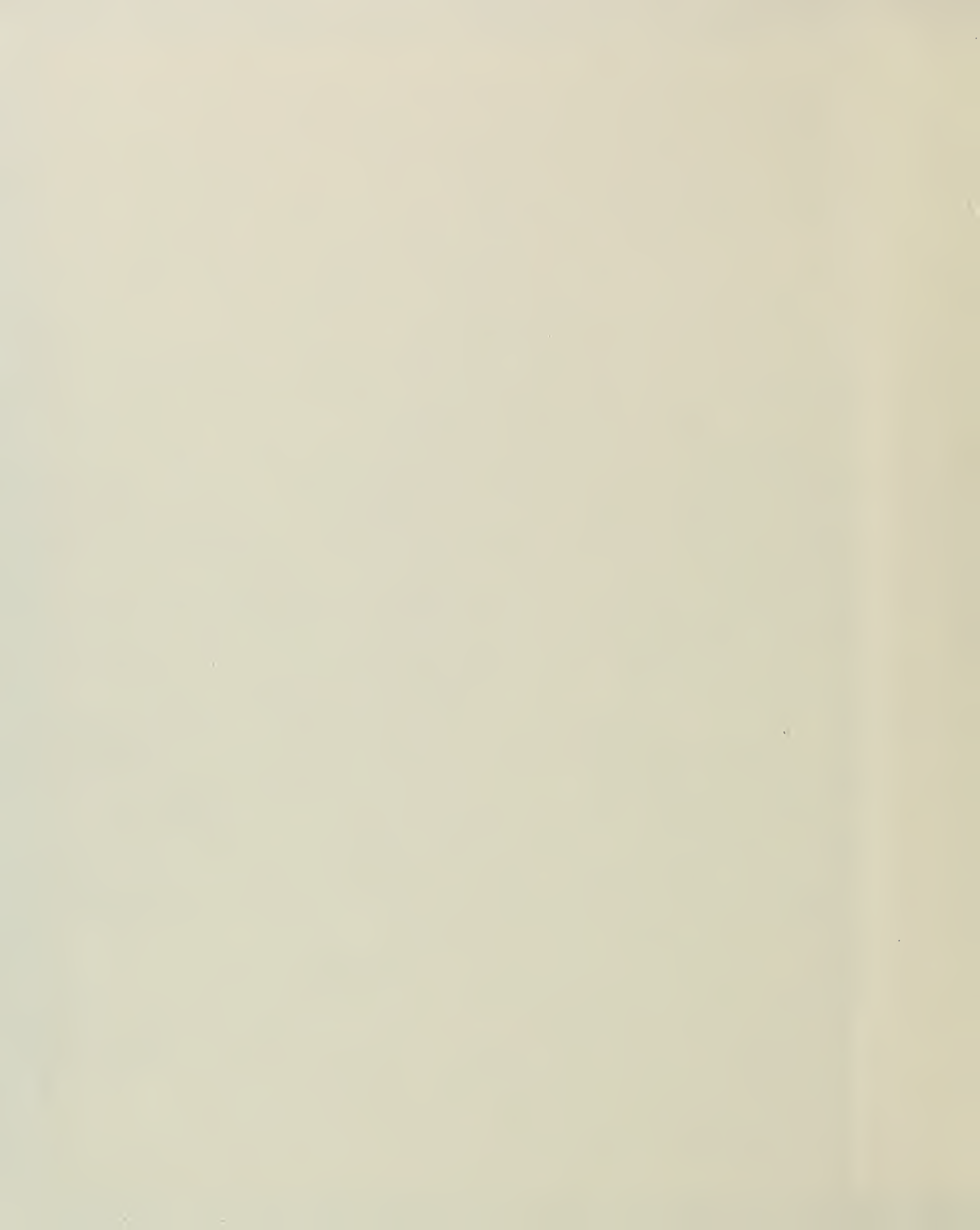
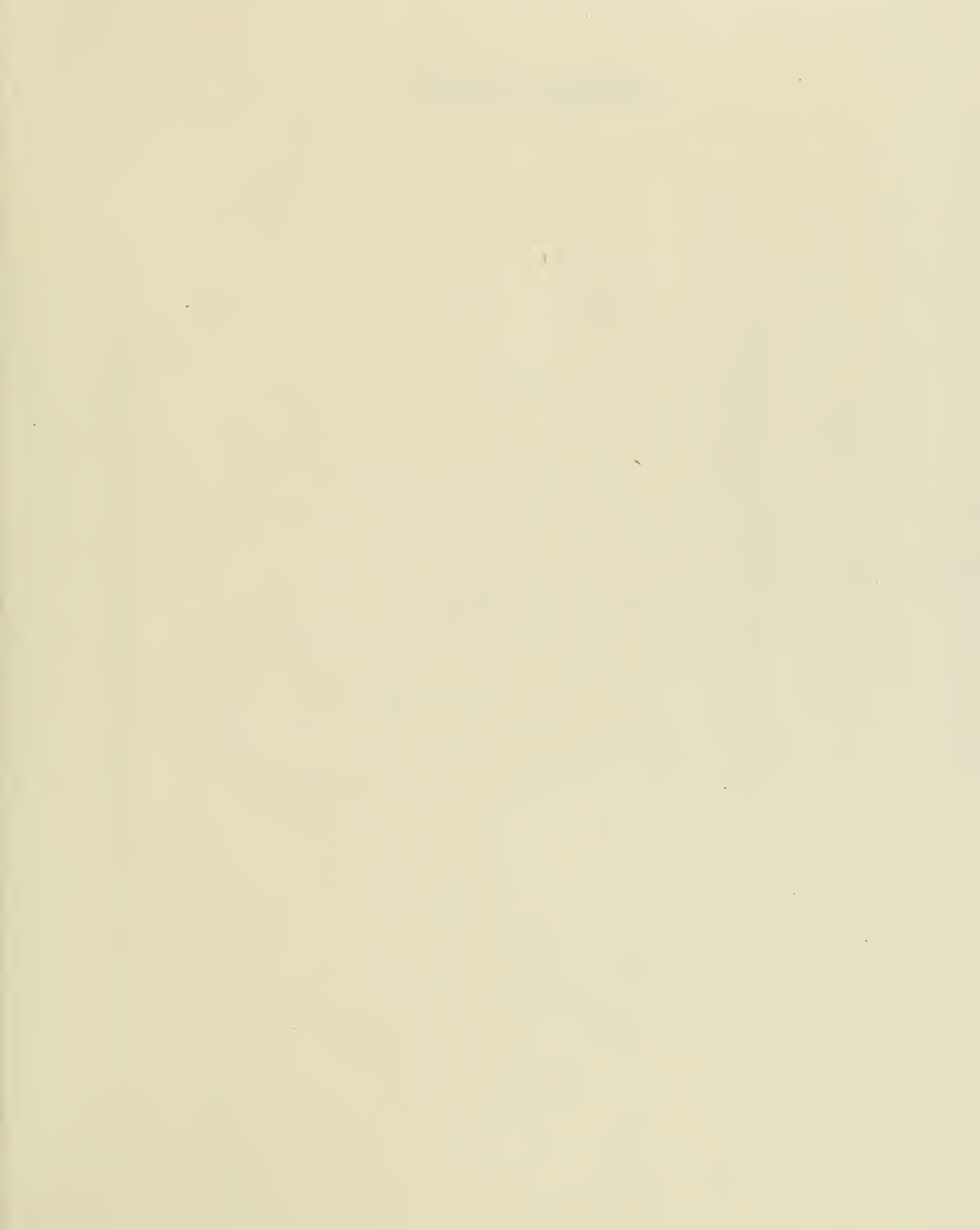
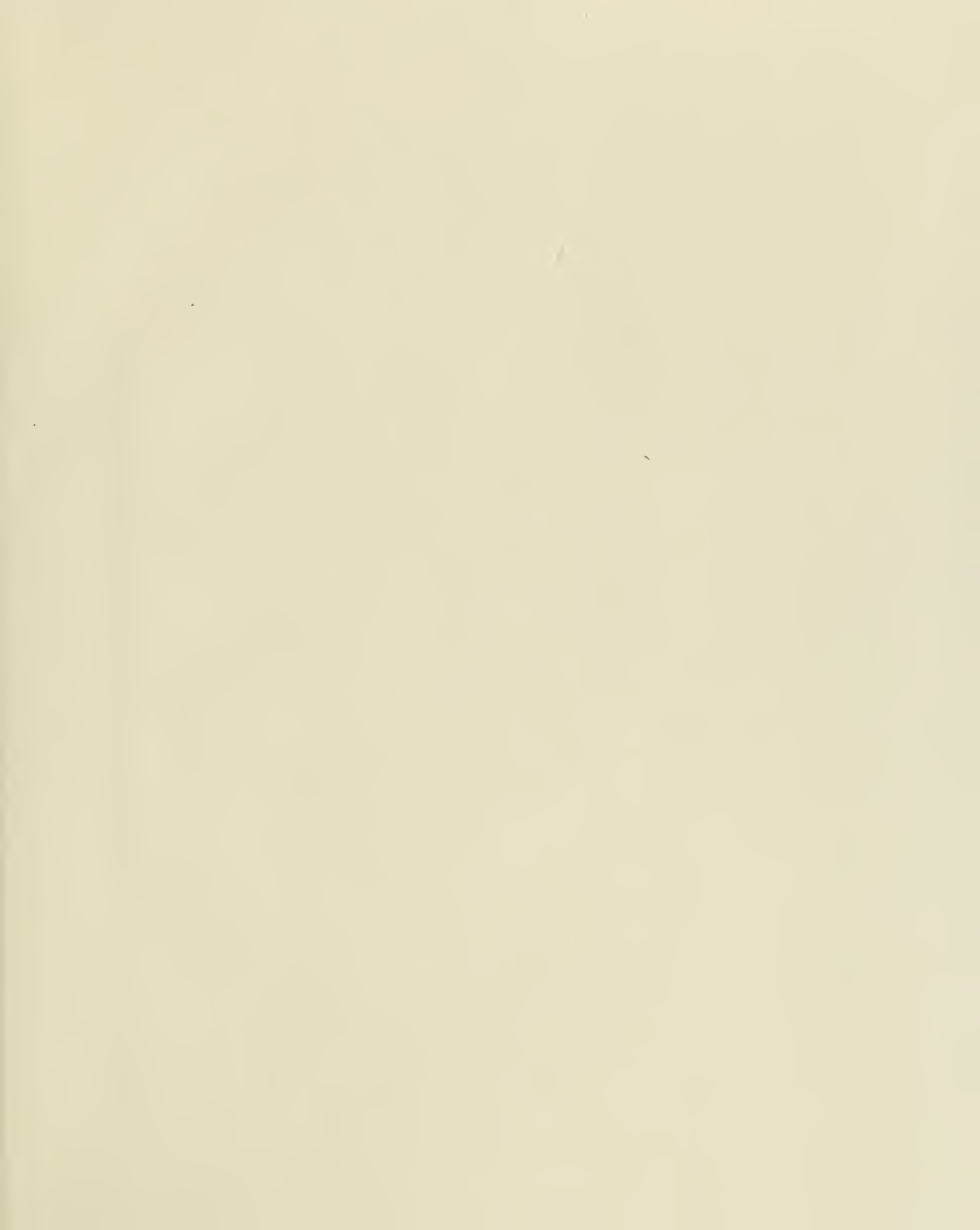






[illegible]



Guido von Arezzo.

Sein Leben und Wirken.

Aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation:
sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d' Arezzo,
von Luigi Angeloni.

Nebst einem Anhange
über die
dem heiligen Bernhard
zugeschriebenen musikalischen Tractate.

Von

R. G. Kiesewetter.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1840.



Vorrede.

Das Leben und Wirken eines Schriftstellers und Lehrers, der in der Geschichte der Musik für so hoch gehalten worden, dass die Historiker von ihm eine neue Aera der Kunst zu datiren pflegten — der von der Nachwelt wie kein anderer vor oder nach ihm gefeiert worden — dem man Alles, was die Musik ist und vermag, zu verdanken immer gewöhnt worden, und dessen Name darum nicht unter den Gelehrten allein, sondern auch unter den Liebhabern und Schätzern der Tonkunst insgemein, ja, man kann sagen, unter dem „Volke" aller Zungen, sich mehr als viele grosse historische Charaktere im Andenken erhalten hat — das Leben und Wirken Guido's von Arezzo zu beleuchten — denn von ihm nur kann diess gesagt sein — muss für den Literator von jeher eine anziehende Aufgabe gewesen sein. Wirklich haben sich tüchtige Gelehrte an manchen Orten und zu verschiedenen Zeiten mit Forschungen über desselben Lebensperiode, Herkunft, Schicksale, Schriften und Lehren, auch unter Aufsuchung der Quellen, beschäftigt, und manches schätzbare Datum aufgezeichnet hinterlassen. Wenn dessen ungeachtet eine vollständige und kritische Geschichte dieses hochberühmten Mannes bis auf eine neuere Zeit noch immer zu wünschen übrig blieb, so war diess nur dem Umstande zuzuschreiben, dass es dem gelehrten Literator und Bibliographen gewöhnlich an den musikalischen Kenntnissen, dem gelehrten Musiker hinwieder an den Kenntnissen und an den Hilfsmitteln der Literatur gebrach, und die einen wie die anderen oft auf fremdes Urtheil, auf unverbürgte Traditionen und allgemein angenommene Meinungen compromittiren mussten, welche sich in einer zu kritischen Forschungen überhaupt wenig vorbereiteten Periode fast unvertilgbar festgesetzt hatten. Von diesen Irrthümern die Geschichte Guido's zu befreien, war einer neueren Zeit vorbehalten. Viel haben in dieser Hinsicht die Literatoren des abgewichen letzten Jahrhunderts, vorzüglich die Historiographen der Musik, Burney und Forkel, geleistet; und seitdem als durch die Bemühung des hochverdienten Fürstabtes von S. Blasien, Martin Gerbert, nun auch die Schriften Guido's für jedermann zugänglich vorliegen, können schon in diesen die wichtigsten Lebensmomente desselben sowohl, als der Kreis seines Wissens und die Tendenz seiner Lehren, mit ziemlicher Zuverlässigkeit nachgewiesen werden.

Eine Monographie des Aretiners, die bis dahin noch immer gemangelt hatte, hat indess im Jahr 1811 Hr. Luigi Angeloni versucht; ein Römer, der, wie wir aus seiner Schrift erfahren, in Paris — wie es scheint, als Lehrer der italienischen Sprache und Literatur — lebt, daselbst die geschätztesten Abschriften der Werke Guido's auf der königlichen Bibliothek eingesehen und verglichen hat; der sich als einen tüchtigen Literaten und zierlichen Schriftsteller kennbar macht, und mit eben so viel Fleiss als Liebe (ein Enthusiast für Guido) die ihm nach seinen Sprachkenntnissen eben zugänglichen Quellen der lateinischen, italienischen und französischen Literatur aufgesucht und benützt hat. Seine Schrift führt den Titel: Sopra la

vita, le opere ed il sapere di Guido d' Arezzo, Restauratore della scienza e dell' arte musica. Dissertazione di Luigi Angeloni, Frusinate etc. Parigi appresso l' autore. (Stampò Charles.) *1811. 240 S. in 8.*

In dem Theile, welcher die Lebensumstände und die Schriften Guido's betrifft, hat der Verfasser Verdienstliches geleistet, und seine „Dissertation" dürfte in dieser Beziehung noch lange als eine der wichtigeren Schriften, unter den neueren leicht als die wichtigste, über Guido in der Literatur genannt werden; wenn man gleich den zweiten, fast nur panegyrischen Theil (über die, dem Aretiner zugeschriebenen Kenntnisse und Erfindungen) nicht eben so günstig beurtheilen kann.

Ich habe dem Antriebe nicht widerstehen mögen, diese überall seltene (nicht in den Buchhandel gekommene) Schrift, auf die ich durch Lichtenthal's Bibliographie aufmerksam geworden, aus der Bibliothek unserer Gesellschaft der Musikfreunde auszuheben, dieselbe während der mir gegönnten Musse einiger Wochen im Bade zu meiner Lust auszuziehen, zugleich aber an derselben eine freimüthige und selbst strenge Kritik zu üben, zumal wo es darauf ankäme, der Erneuerung von Irrthümern entgegen zu wirken, welche am meisten durch Schriften von Werth (denen die „Dissertation" immerhin beigezählt werden darf) gleich dem Unkraut unter gutem Waizen, in dem kaum erst gejäteten Felde wieder Wurzeln zu fassen und zu wuchern drohen). Sofern ich letzteres in manchen Theilen nicht anders zu leisten vermochte, als indem ich mich in Erörterungen einliess, welche die Gränzen einer gewöhnlichen Recension überschreiten mussten, gedachte ich auch nicht eigentlich eine solche zu schreiben, wohl aber den Versuch einer eigenen Abhandlung, zu der die Schrift Angeloni's nur eben die Veranlassung sein sollte. Daher der Plan, welcher der Ordnung der Capitel dieses Autors folgt.*

Neun Jahre — nicht zwar in Horazens Sinne — liegt diess mein Manuscript, mit anderen, von mir unbeachtet in meinem Pulte, nur dass ich manchen Satz in meiner kurzgefassten „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" (Leipzig 1834) zu wiederholen Veranlassung fand. Ziemlich vollständige Biographien Guido's hat indessen die neueste Zeit geliefert: in dem Stuttgarter Universal-Lexicon (verfasst von Hrn. G. W. Fink) und in der Biographie des musiciens *von Hrn. Fétis; welche letztere, nach den Quellen, mit eben so viel Fleiss als scharfsinniger Kritik durchaus neu bearbeitet, ihrem Verfasser zu grosser Ehre gereicht. Dennoch finde ich in diesen biographischen Artikeln noch keinen Grund, meine Abhandlung, als absolut überflüssig geworden, zu vertilgen; ja sie wird mir jetzt fast noch werther, indem es sich fügt, dass ich hier manches Problem, worauf die genannten Biographen, zufällig wie es scheint, nicht gerathen waren, vorzüglich in literarischer und bibliographischer Beziehung, erörtert und gelöst, auch manche Frage über Guido's Leistungen und Verdienste nach anderen Ansichten beleuchtet finde: nur geben sie mir die nothwendige Veranlassung, jetzt an manchen Orten auf ihre, mir immer achtbaren Meinungen, beistimmend oder abweichend, hinzuweisen.*

Wien im Jänner 1839.

**) Solche Polemik ist auch heute noch nichts weniger als überflüssig, da noch immer von Zeit zu Zeit Schriften erscheinen, in welchen alle vorlängst vergessen geglaubten Fabeln über Guido neuerdings aufgetischt werden; wie z. B. in Maslon's Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. Breslau 1839. Aber auch besser belesene Schriftsteller scheinen eine strengere Sichtung dieser oder jener ihnen werth gewordenen, vielleicht ihrer National-Eitelkeit schmeichelnden Tradition noch immer zu scheuen.*

I.

Nachrichten über das Leben Guido's von Arezzo.

Die einzig zuverlässigen Nachrichten, welche man von Guido's Lebens-Umständen besitzt, sind — wie Herr Angeloni sehr richtig bemerkt — diejenigen, welche in den von demselben vorhandenen zwei Briefen enthalten sind; obgleich beide weder den Ort wo, noch die Zeit wann sie geschrieben wurden, bestimmt anzeigen, auch manches Datum vermissen lassen, welches zur Vollständigkeit einer Biographie gefordert zu werden pflegt. Der eine dieser Briefe ist derjenige, mit welchem Guido seinen also betitelten *Micrologus* (sein wichtigstes Werk) dem Bischofe Theodald zu Arezzo zueignet; den anderen schrieb er an seinen Mitbruder, den Mönch Michael in dem Kloster Pomposa, indem er ihm sein Antiphonar, mit einer hierauf und auf seine Unterrichts-Methode bezüglichen Abhandlung, übersendet. Der erste dieser Briefe, eine Zueignungsschrift, ist glaublich zu Arezzo während seines Aufenthaltes in der Residenz des Bischofes — der andere nach seiner Audienz bei dem Papste, wahrscheinlich in der Nähe von Rom geschrieben. Beide Briefe hat Hr. A. seiner Dissertation als Beilagen angehängt: wir besitzen aber eben dieselben, Wort für Wort, ohnehin in den von dem Fürstabte Gerbert, im II. Bande der *Scriptores eccles. de mus. sacra potissimum*, herausgegebenen Werken Guido's.

In diesen Briefen sind, in einer prunklosen Sprache, die wichtigsten Ereignisse in dem Leben des ehrwürdigen Mannes, von ihm selbst, vollständig genug erzählt. Auch die Zeit, in welche die darin erzählten Vorgänge fallen, wofern man nicht Jahr und Monatstag bezeichnet haben will, ist ausser Zweifel gesetzt; sie deuten auf die Periode des Bischofs Theodald zu Arezzo, der daselbst den bischöflichen Stuhl von 1023 bis 1036 einnahm, und auf das Pontificat Johann des XIX., der die h. Kirche in den Jahren 1024 bis 1033 regierte.

In dieser Periode war Guido von Arezzo ein Mönch des Benedictiner-Ordens, in dem Kloster zu Pomposa (unfern von Ferrara und Ravenna) emsig mit dem Unterrichte der Jugend im Gesang beschäftigt. Seine Erfolge in diesem Fache erregten den Neid seiner Mitbrüder, deren Umtrieben es gelang, das Gemüth des Abtes von ihm abzuwenden: Guido musste sein Kloster verlassen, irrte durch einige Zeit gleich einem Vertriebenen in der Fremde umher, bis er bei dem Bischofe von Arezzo, Theodald, eine Zufluchtstätte fand, wo er seine Studien und seine gemeinnützigen Arbeiten wieder vornehmen konnte.

Der Ruf von den erstaunenswürdigen Fortschritten seiner Zöglinge drang bis zu dem Papste Johann XIX. (welchen einige auch den XX. nennen), welcher ihm drei Boten zuschickte, um ihn nach Rom einzuladen. Guido machte sich endlich in Begleitung zweier Prälaten dahin auf den Weg, und hatte das Glück, dem heil. Vater vorgestellt zu werden, der sich auf das liebreichste mit ihm unterhielt, und sich von desselben vortrefflicher Methode überzeugte, indem Er nach seiner Anleitung im Stande war, aus dem Ihm vorgelegten Antiphonar einen Gesang vom Blatte auszuführen. Die Sommerhitze nöthigte Guido nach wenigen Tagen die Stadt zu verlassen, nicht ohne vorher von dem heil. Vater auf das dringendste zur Wiederholung seines Besuches aufgefordert worden zu sein; (welche jedoch, wie die Umstände schliessen lassen, nicht mehr erfolgte.) Guido gab den Aufforderungen seines vormaligen Abtes nach, der sein früheres Benehmen gegen ihn schon lange bedauerte, und war, wie er seinem Freunde Michael schreibt, entschlossen, in das Kloster zu Pomposa zurückzukehren. Es ist glaublich, dass er den angekündigten Vorsatz ausführte, und dort in ungetrübter Gemüthsruhe und gewohnter Thätigkeit sein Leben beschloss *).

Die Erzählung dieser einfachen Thatsachen begleitet der Verfasser der Dissertation mit sehr interessanten kritischen, theils geschichtlichen, theils topographischen, theils literarischen Notizen. Sehr gründlich widerlegt er die Erzählungen derjenigen Schriftsteller, welche Guido's Lebensgeschichte dadurch verwirrt haben, dass sie ihn zu einem Camaldulenser Mönche zu Avellana machten, oder ihn mit einem solchen, welcher dort den gleichen Namen führte, verwechselten **).

Ob ich nun zwar über diesen Punct mit der Ansicht des Verfassers der Dissertation mich unbedingt vereinige, darf ich doch nicht übergehen hier anzuführen, dass Hr. Fétis, am betreffenden Orte, die Zeugnisse der Annalisten des Camaldulenser-Ordens citirt, welchen zufolge ein Guido, und zwar selbst mit dem Beinamen Aretinus, im Jahre 1025 (oder 1029, oder 1030, oder 1047) Prior des Klosters zu *S. Croce di Avellana* gewesen und daselbst den 17. Mai 1050 gestorben sein soll. Auch werde als ein Beweis dafür ein Portrait angeführt, welches vormals in dem Refectorio des Klosters existirt habe, mit der Inschrift: *Beatus Guido inventor musicae.* Die Stellen in Guido's bekannter Epistel, worin er von sich als von einem Mönch von Pomposa spricht, dürften — nach der Meinung des Herrn Fétis — nicht durchaus hinreichen, die Angabe der Camaldulenser zu entkräften, indem derselbe

*) Hr. Fétis a. a. O. bezweifelt Guido's Rückkehr in sein Kloster, weil er, wenn diess wirklich seine Absicht gewesen, nicht nöthig gehabt hätte, dem Bruder Michael desselben Klosters seine Theorie und Methode in einer Epistel mitzutheilen. Ich gestehe, dass mir dieser Grund des Zweifels nicht hinreichend erscheint, mit welchem Hr. Fétis, wie es den Anschein hat, nur seine Hypothese vorbereiten wollte, dass Guido in den letzteren Jahren seines Lebens in den Orden der Camaldulenser übergetreten sei: eine Hypothese, die wir hier, gleich im weiteren Verfolg, der Prüfung unterziehen werden.

**) *Gerbert in Praef. ad T. II.* Vergl. dess. *De cantu et mus. sacra. T. I. pag.* 283.

in der späteren Periode seines Lebens in diesen Orden übergetreten sein könnte; was dadurch sogar glaublich werde, dass von den ferneren Schicksalen desselben (mit seiner Rückkehr aus Rom) und von desselben Lebensende in den Schriften der Benedictiner, denen der so berühmte Ordensbruder angehört, nichts mehr angezeigt sei.

Meines Orts bin ich auch nach diesen anscheinend gewichtigen Einwendungen, von der Identität jenes Priors zu Avellana mit dem berühmten Lehrer der Musik gar nicht überzeugt. Das Zeugniss der Annalisten gründet sich auf vorgefundene, einander schon in den Jahreszahlen widersprechende, darum wenig zuverlässige Listen der Prioren von Avellana, Listen, welche selbst aus späteren Perioden herrühren, und deren Schreiber oder Abschreiber ihrem Guido den Beinamen des mittlerweile berühmt gewordenen Aretiners, willkührlich, wenn auch *bona fide*, beigefügt hatten. Das Portrait beweist nichts; es muss mehrere Jahrhunderte nach den Guidonen, glaublich im XIV. oder XV. Jahrhundert verfertigt worden sein, indem der Ordensmann (in der weissen Kutte) mit einem Blatte in der Hand abgebildet wurde, worauf schon die schönsten viereckigen Choralnoten zu schauen sind *). Endlich ist der Uebertritt aus einem Mönchsorden in den anderen gar nicht gewöhnlich, schon mit dem Ordensgelübde, welches den Profess unauflöslich an den Orden kettet, unvereinbarlich: und wenn vielleicht ein solcher Uebertritt mit päpstlicher Dispens möglich gewesen wäre, so ist doch hiervon mit Bezug auf den Benedictiner von Pomposa keine Spur gefunden worden; an und für sich aber ist es unwahrscheinlich, dass dieser den Uebertritt in jenen damals strengsten aller Orden hätte ansuchen mögen, in welchem er den ihm werth gewordenen Studien, und seinen der Kirche so nützlichen Beschäftigungen, hätte entsagen müssen **).

Mit gründlicher Kritik, (und zwar meines Wissens zuerst,) erörtert und widerlegt Angeloni die allgemein gang und gäbe gewordene Angabe F. A. Gerbert's (dem hierin auch Forkel gefolgt ist): dass Guido von dem Erzbischofe Hermann nach Bremen gezogen worden sei, und einige Zeit allda verweilt habe, um den Kirchengesang und die klösterliche Disciplin zu bessern: er beweist, dass hierunter ein Uebersehen in den Jahreszahlen unterlaufen, und dass jene Angabe sich mit den bekannten Thatsachen in des Aretiners Lebensumständen nicht vereinbaren lasse.

Nicht im Jahre 1023, wie Gerbert irrig citirt, sondern 1032 sei Hermann zur Würde eines Erzbischofs in Bremen gelangt; er folgte auf Libentius II., welcher am 24. August

*) Dieses Portrait, oder eine Copie desselben, zeigen jetzt die Aretiner dem curieusen Reisenden als das Conterfei ihres hochberühmten Mitbürgers. Es scheint, dass desselben Ruhm etwas zu spät bis zu ihnen gedrungen sei. Wir wollen ihnen den Glauben daran gern lassen, ohne mit ihnen über die Echtheit zu streiten, die wir aber daheim unter uns wohl bezweifeln dürfen.

**) Die Camaldulenser sangen ihre Hora's fast ohne Modulation, immer im tiefsten Bass: kein Aufenthalt für einen *inventor musicae* in einem solchen Orden, der überdiess strenger und anachoretischer als selbst jener der Carthäuser gewesen sein soll.

1032 mit Tode abgegangen war *). Dieses Datum sei übereinstimmend bestätigt in dem *Chronicon Slavorum*, und in dem *Chron. Alberti Stadensis.* Wenn nun die eine dieser Chroniken von dem Erzbischofe Hermann erzählt: er habe das, was er in dem Erzstifte vorgefunden, für gering achtend, einen gewissen Musiker, Namens Guido *(quemdam Guidonem musicum)* nach Bremen gebracht, mit dessen Hilfe er den Kirchengesang und die Klosterzucht verbessert habe; — und wenn die andere Chronik dasselbe beinahe Wort für Wort nachschreibt **): so scheine ihm, dem Verfasser der Dissertation, dass diess sich nicht auf unseren Guido (den Aretiner) beziehen könne: denn es sei ausser Zweifel, dass jene Epistel an seinen Freund Michael, worin er von seinem „Exil in fernen Landen" spricht, unter dem Pontificat Johann's XIX. geschrieben sei, wie aus deren Inhalte selbst hervorgeht. — Dieser Papst sass aber auf dem heil. Stuhle von 1024 bis 1033. Hermann wurde erst zu Ende des Jahres 1032 zum Erzbischofe von Bremen erwählt: Guido könnte daher nicht früher als im Jahre 1033 nach Bremen gekommen sein; in demselben Jahre, in welchem (den 8. November) Papst Johann starb, dem also Guido spätestens im Sommer eben dieses Jahres 1033 aufgewartet haben konnte. Nun sei es aber nicht glaublich, dass Guido schon wieder im Sommer von Bremen nach Rom zurück gekommen sein konnte; und eben in der Sommerszeit war es doch, dass Guido die Reise nach Rom machte. — Vater Gerbert berufe sich wohl auch auf Albert Crantz, den Hamburgischen Geschichtschreiber: allein, ob es absichtlich, ob aus Versehen geschehen, er habe die betreffende Stelle nicht vollständig angezogen; was nämlich Crantz von Guido's Aufenthalt in verschiedenen Provinzen anführt, wo derselbe den verdorbenen Kirchengesang verbessert, und die Knaben den Unterschied der Gesänge nach den Gliedern der Finger zu finden gelehrt habe — diess beziehe sich gar nicht auf Bremen ***).

Die *prolixi fines*, in welchen Guido, wie er sich in der Epistel ausdrückt, sich als verbannt ansah, seien eben nur italienische Provinzen gewesen, welche von seinem heimathlichen Kloster zu Pomposa fern waren. Guido selbst hatte sich, wie wir aus seiner Epistel an den Bischof Theodald erfahren, einige Zeit nach seiner Verbannung in seiner Heimath, zu Arezzo, aufgehalten, wo ihn der dortige (eben genannte) Bischof sich bei seinen Studien der heil. Schriften beigesellt, zu grösserem Nutzen der Kirche aber demselben aufgetragen hatte, das Studium der Musik gemeinnützig zu machen.

Von dort war es, dass der Ruf seiner glücklichen Leistungen zu dem Papste drang;

---

*) Forkel citirt ganz richtig das Jahr 1032.

**) In der andern lautet es nur: *primo quidem Guidonem musicum etc.*

***) *Quo tempore floruit Guido musicus PER ITALIAM, qui multas lustrabat provincias, emendans corruptam et adulterinam musicam, quum traderet pueris per flexuras articulorum in manibus discernere cantum.* — So citirt auch Forkel. Uebrigens schrieb Crantz erst spät im XV. Jahrhundert: ein spät nachgehinkter Aehrenleser, welchem (in diesem Falle) die Ehre des Citates ganz unverdient widerfährt.

dort erhielt er die Einladung nach Rom; und zwei Geistliche von dort her begleiteten ihn auf seiner Reise nach Rom, wo er während seines Aufenthaltes von wenigen Tagen bei Seiner Heiligkeit Zutritt erhielt, dann aber wegzukommen eilte, indem er die dortige ungesunde Sommerhitze nicht vertragen konnte.

Diese, von dem Verfasser der Dissertation angeführten Argumente scheinen mir in der That hinlänglich zu sein, um die bis auf unsere Zeit fortgepflanzte Meinung, dass Guido von Arezzo in Bremen geweilt habe, mehr als zweifelhaft zu machen, und bei dem ersten Annalisten, Adam von Bremen *), (dem es alle folgenden nur nachgeschrieben,) entweder einen Irrthum im Namen, oder in jenem Musiklehrer zu Bremen irgend einen anderen Guido, (deren es damals, und wohl immer in den Mönchsklöstern mehrere des Namens gegeben hat,) vermuthen zu lassen; worauf auch der Ausdruck: *quemdam Guidonem* (einen gewissen Guido) bei dem ersten Annalisten zu deuten scheint, da es sonst (um's Jahr 1067) doch wohl schon *praeclarum illum Guidonem* hätte lauten dürfen. Die italienischen Schriftsteller wissen nichts von Guido's Aufenthalt in Deutschland; — die Annalen anderer deutscher Stifter, deren mehrere er auf seinen vorgeblichen Reisen ausser Italien besucht haben müsste, schweigen hiervon; — sein sogenanntes „Exil" trifft, der Zeit nach, mit des Erzbischofs Hermann Regierung nicht zusammen; eine Zufluchtstätte hatte er ja schon früher bei dem Bischofe von Arezzo gefunden, wo es ihm weder an Unterhalt, noch an Beschäftigung gebrach; — in der nachgefolgten Lebensperiode aber, nachdem er von dem Papste ausgezeichnet, mit seinem Ordens-Vorsteher wieder versöhnt war, hat es an und für sich wenig Wahrscheinlichkeit, dass der Aretiner sein vaterländisches mildes Klima, und seine eben erst auf die ehrenvollste Art wieder hergestellten heimischen Verhältnisse alsbald verlassen haben sollte, um der Einladung eines deutschen Prälaten nach dem fernen Norden zu folgen, und dort der Kirche Dienste zu leisten, welche in seiner Heimath eben so gesucht und geschätzt waren. — Erzbischof Hermann aber ging schon im Jahre 1035 mit Tod ab **).

Aus den zusammentreffenden Umständen nimmt A. an, dass Guido, wie alle Schriftsteller immer gesagt haben — zu Arezzo, und zwar im letzten Jahrzehend des X. Jahrhunderts geboren war, und dass die angezeigten Thatsachen wesentlich in die 1020er Jahre fallen. Mit Berufung auf Mazzuchelli führt er ferner an (S. 58), dass Guido aus der Familie der Donati gewesen. Was nun diesen letzten Punct betrifft, so halte ich zwar bei einem so berühmten historischen Charakter die Frage nach dem Geschlechts-Namen für sehr unwesentlich, würde aber auf diese Notiz auch schon darum kein Gewicht legen, weil dieselbe nur aus einer handschriftlichen Note vor einem Exemplare der Sonette des Dichters Frà Guittone d' Arezzo

---

*) Canonicus und Schullehrer daselbst um das Jahr 1067. S. Forkel's Gesch. d. M. II. Theil. S. 245.

**) Auch Hr. Fétis bezweifelt die Reise Guido's nach Bremen, meist aus denselben Gründen, ohne übrigens dabei der Dissertation von Angeloni zu erwähnen, welcher meines Wissens den Zweifel zuerst angeregt und begründet hat.

entnommen sein soll, der Schreiber auch wohl den mit dem Mönch von Pomposa allzuoft verwechselten Mönch von Avellana im Sinne gehabt haben könnte; und endlich der Zeuge selbst weder gekannt noch genannt ist.

Ein Zweifel der sonderbarsten Art jedoch, sogar über die Herkunft und das Heimathland Guido's, ist oder wäre beinahe veranlasst worden, durch den *Index* der von Montfaucon herausgegebenen *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, worin Guido mit dem sonderbaren Beinamen *augens* erscheint. A., der bei Gelegenheit seiner Forschungen diese Entdeckung gemacht, vermuthet (gewiss sehr richtig), dass dieser Beiname, (bei welchem der unwissende Abschreiber wohl gar so etwas wie *Augustus*, einen Mehrer der Musik, im Sinn gehabt zu haben scheint,) dahin übertragen worden sei aus dem Titel von vier Handschriften der Vaticanischen Bibliothek, welche (eben auch nach Montfaucon's Anzeige) überschrieben sein sollen: *Guidonis augensis* (nicht *augentis*) *aretini libri de musica.*

Das *Monasterium augense* aber soll nach Mabillon *(Annal. Bened. T. IV. pag. 595)* um das Jahr 1059, in der Nähe der Stadt Eu in der Normandie erbaut worden sein: dort also, sagt der Verfasser der Dissertation, könne Guido nicht gehaust haben. Sollten nicht vielleicht, sagt er, jene Werke Guido's in der Vaticanischen Bibliothek verwechselt worden sein mit denen des *Berno Augensis* *), welche wir aus der Sammlung des (Fürstabtes) Vaters Gerbert kennen?

Es gereicht Herrn A. sehr zur Ehre, dass er sich in seiner Ueberzeugung von der Richtigkeit einmal bewährt gefundener historischer Daten über Guido's Herkunft nicht hat irre machen lassen, wie diess anderwärts aus demselben Anlasse zwei musikalischen Schriftstellern vor ihm widerfahren ist. In ein höchst sonderbares *Qui pro quo* war nämlich schon früher einmal, eben auch durch die Vaticanischen Handschriften und deren falsche Betitelung verleitet, ein anderer Schriftsteller verfallen, ein Römer, Paolo Serra (Sänger der päpstl. Capelle), Verfasser eines Werkes unter dem Titel: *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' tuoni modulati oggidì*, Rom 1768; er hatte in der Vaticanischen Bibliothek, unter den Handschriften der Königin Christina von Schweden, einen Tractat gefunden, unter dem Titel: *Tractatus Guidonis Augiensis (sic)*, welcher durchaus mit dem bekannten *Micrologus* übereinstimmt: er bildete sich nun ein, der Autor dieses berühmten Werkes müsse von Auge in der Normandie, und keineswegs von Arezzo in Toscana gewesen sein, wie man durch so viele Jahrhunderte geglaubt habe!! — Und sollte man es glauben, dass diese Albernheit einem anderen (berühmten) musikalischen Schriftsteller, D. Ant. Eximeno *(Dubbio sopra il Saggio di Contrap. del P. Martini, Roma 1775)*, so einleuchtend schien, dass er meinte, es lasse sich den „sehr

*) Lautet bei Gerbert nicht *Augensis*, sondern *Augiensis*, von *Augia dives*, dem Stifte Reichenau, in welchem Berno Abt war. Er starb 1048.

gelehrten Beweisen", mit welchen Hr. Serra die Herkunft Guido's aus Arezzo in Abrede stellt, nichts entgegen setzen!!! Burney, der diesen Vorgang in seiner Geschichte der Musik (im II. B. Seite 104) anführt, scheint sich zwar über das frivole Raisonnement lustig zu machen, weiss aber gleichwohl selbst kein besseres Argument dawider anzuführen, als dieses: dass ein solcher Guido (von Auge in der Normandie) in den Annalen der Litteratur nirgends erscheine; dass Frankreich nie einen Anspruch auf den *Micrologus* oder auf dessen Autor gemacht habe; daher es ein allzu unbedeutender Grund wäre, Italien und den Mönch von Arezzo des Eigenthums von Werken berauben zu wollen, welche sie so lange in Ruhe besessen hätten *).

Ich finde mich, Dank sei den Bemühungen des verdienstvollen F. A. Gerbert, (dessen *Script. eccl. de mus.* Burney noch nicht vor sich hatte,) jetzt schon in der Verfassung, über die Entstehung jener sonderbaren, ja lächerlichen Irrthümer eine befriedigendere Aufklärung liefern zu können: ich finde nämlich dort die (bisher, wie es scheint, noch unbeachtet gebliebene) Spur eines Guido, welchem der Beiname *Augensis* wirklich zukommt; derselbe gehört dem Cistercienser-Orden an, muss in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts (also etwa hundert Jahre nach dem Aretiner) geblüht, und soll ein Werk *de musica* an seinen Obern, Wilhelm Abt zu Rievall in England, geschrieben haben. Seiner geschieht Erwähnung in dem, von F. A. Gerbert mitgetheilten *Tonale S. Bernardi*, (das aber, im Vorbeigehen gesagt, weder von dem h. Kirchenlehrer geschrieben, noch unter desselben Autorität verfasst worden, und ohne allen Grund als ein Werk S. Bernhard's betitelt wird.) **) Am Schlusse dieses Tonale (bei Gerb. T. II. S. 277) findet sich nämlich folgende Stelle: *Quod quaeris, non est praesentis negotii, cum prohibente sancto Cisterciensi capitulo, nec in Guidonis antiphonario quidquam mutari liceat. Quaere tamen musicam Guidonis Augensis quam scribit ad sanctissimum magistrum suum Dominum Guilelmum primum Rievallis Abbatem etc.* — Mabillon hat in einem *Codice Tusnacensi* (?) eine Epistel gefunden, mit welcher ein *Guido Abbas Cariloci* das unter S. Bernhard's Obsorge (nicht Anleitung) verbesserte Antiphonar der Cistercienser an die Klöster seines Ordens (vermuthlich an

*) Bei der letzten Durchsicht seines Manuscr. für den Druck musste Burney übersehen haben, dass er selbst an einer anderen Stelle wirklich auch einen *Guido augensis* angezeigt hatte: eben noch im II. B. S. 413 nämlich gibt er Nachricht von einem merkwürdigen alten Codex, worin mehrere Tractate enthalten sind, in deren einem von einem *Guido minor*, mit dem Beinamen *augensis*, die Rede ist. (Man sehe auch Forkel's allg. Litt. d. Mus. S. 490.) Burney sagt, er habe nicht ausfindig machen können, wer dieser Guido gewesen, oder wann er gelebt habe; es scheine aber wohl, dass es einen solchen musikalischen Schriftsteller gegeben habe, dessen Name durch die Unwissenheit oder Unachtsamkeit der Schreiber mit jenem des Guido von Arezzo vermengt worden sei.

**) Dass S. Bernhard weder selbst irgend einen musikalischen Tractat geschrieben, noch an der Verfassung der unter seinem Namen vorhandenen, am wenigsten aber an der, des sogenannten *Tonale*, wirklichen Antheil genommen hat, und ohne allen Grund unter die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters gezählt worden ist, werde ich an einem anderen Orte — in dem beigefügten Anhange „über die, dem heil. Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate" — erweisen.

jene seiner Ordens-Provinz) hinausgegeben hat. Dieser Guido, und dieses Antiphonar ist in der eben citirten Stelle gemeint, nicht Guido von Arezzo, der Benedictiner-Mönch von Pomposa, und dessen einst gerühmtes Antiphonar *).

Nun scheint es klar genug, dass der Vaticanische Bibliothekar, welcher jene *Codices* als *Guidonis Augensis* oder *Guidonis augensis aretini (!) libri de mus.* getauft, und dadurch verständige, ja gelehrte Männer (unabsichtlich) mystificirt hat, von besagtem *Augensis* auf irgend eine Weise Kenntniss erlangt, und diesen irrig mit dem Aretiner identificirt hat, dergestalt, dass er endlich, ohne die Bedeutung des Wortes *augensis* auch nur zu prüfen, dasselbe gar als einen Neben-Namen des berühmten Aretiners hinnahm. Vielleicht würde bei näherer Sichtung der, auf der Vaticanischen Bibliothek vorfindigen angeblich Guidonischen Tractate sich endlich ein solcher finden, der mit keinem der nunmehr genugsam bekannten des Aretiners überein käme, und alsdann mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit dem Augenser zugeschrieben werden könnte; denn es ist nicht glaublich, dass von diesem allerwärts vorlängst vergessenen Autor der Name bloss aus England dahin gelangt sein sollte **).

Ueber Guido's Todesjahr hat sich A. nirgends ausgesprochen; zwar erwähnt er der Angabe derjenigen, die als Guido's Todestag den 17. Mai 1050 bezeichnet haben; da aber diess dieselben Schriftsteller sind, welche von Guido als Abte der Camaldulenser zu Avellana sprechen, so musste er folgerecht dieses Datum anzunehmen Bedenken tragen. Wir loben ihn darum: besser Lücken in der Biographie berühmter Personen, als Erdichtungen, oder als unverbürgte oder verdächtige Daten!

Ueberhaupt ist dieser biographische Theil der Dissertation mit eben so guter Kritik als emsiger Forschung gearbeitet, und A. verdient hierüber um so mehr Beifall, da er — der weder Burney's noch Forkel's Erörterungen über Guido kannte — hierin als selbst Original betrachtet werden muss; wesswegen ihm unter den italienischen Schriftstellern über Guido in dieser Beziehung der Ehrenplatz gebührt.

---

*) Vergl. Gerbert *S. S. de mus. T. II. in Praef. sub Nr. VIII.* Der Name Guido kommt sehr häufig in den Annalen des Cistercienser-Ordens vor. Jenen, von dessen Sendschreiben Mabillon spricht, finde ich als Abt des Klosters *Carus locus* (auch *Caroli locus — Cherlieu*) zu Besançon in Frankreich, † 1441. Mit dem, in der angeführten Stelle bei Gerbert gleichfalls genannten *Guido Augensis* darf man ihn aber auch nicht verwechseln; Letzterer scheint durch seinen musikalischen Tractat im Orden nicht berühmt genug geworden zu sein, um in den Annalen verewigt zu werden, wo ich ihn unter den vielen Guidonen nicht herausfinden konnte; an desselben Existenz ist indess nicht zu zweifeln. Und dass man ihn, ausser seinem Heimathsland, in einem englischen Kloster findet, erklärt sich sehr leicht aus dem politischen Verband, in welchem damals die Normandie mit England gestanden war. — Uebrigens war dieser in Frage stehende Guido nicht aus Auge, in welcher Voraussetzung er *Algiensis* hätte genannt werden müssen: er war aus der Stadt Eu in der Normandie gebürtig, lateinisch *Augum*, davon *Augensis* die richtige Ableitung ist.

**) Noch sei hier angemerkt, dass dem Verfasser der *Biogr. universelle des musiciens*, Herrn Fétis, in dem Artikel über Guido von Arezzo, der Guido *augensis* so wenig zu einer Untersuchung und Aufklärung, als zu einem eigenen Artikel Anlass gegeben hat, und dass auch das Stuttgarter Universal-Lexicon denselben ignorirt.

II.

Von den Werken Guido's.

Vater Gerbert (sagt A.) hat zuerst die Schriften Guido's gesammelt im Druck herausgegeben; allein, ob er gleich die wichtigsten mitgetheilt, und selbst mehrere darunter aufgenommen, welche sich in den berühmten Handschriften der königl. Bibliothek zu Paris nicht vorfinden, so enthalte jene Ausgabe dennoch weder alle in den oben erwähnten Codicibus vorliegende Schriften desselben, noch seien die mitgetheilten durchaus mit jenen übereinstimmend, noch in derselben Ordnung wie dort gereiht. Zudem sei in dem, von Montfaucon bekannt gemachten, so wie in jenem später von Bandini mitgetheilten Katalog der lateinischen Handschriften der Mediceisch-Laurentianischen Bibliothek, noch manches musikalische Werk Guido's genannt, welches der Verfasser weder in der Gerbert'schen Sammlung, noch selbst in den Manuscripten der Pariser Bibliothek gefunden. So finde sich bei Gerbert auch eben so wenig ein anderer Tractat, betitelt: ***Mensura Boëtii et Guidonis***, welcher, ebenfalls von Montfaucon, unter den Handschriften der ***Biblioth. Uticensis*** angezeigt sei, und nach Aufhebung des Klosters von S. Ebroul nach Alençon gekommen sein soll.

Ich war meinerseits immer sehr geneigt, in diesen angeblich unbekannten Tractaten bloss Fragmente bekannter Tractate, apokryphe oder verballhornte Abschriften, oder Varianten in den Titeln zu vermuthen, davon schon ein Beispiel oben angeführt worden, und deren mehrere noch im Verfolg werden angezeigt werden; doch auch über jene wird im Verfolg Nachweisung gegeben werden.

A. gibt hierauf eine vollständige Beschreibung des in der königl. Bibliothek zu Paris befindlichen, einst Colbertinischen, nach seiner Meinung zwischen dem XII. und XIII. Jahrhundert geschriebenen, sehr schönen und vollständigsten Codex Nr. 7211 *). Er führt die in diesem Codex enthaltenen Tractate mit ihren Titeln, dann Anfangs- und Schlussworten auf, und vergleicht dieselben in seinen unten angeführten Anmerkungen mit der Ausgabe unseres Gerbert. Minder vollständig und minder beachtenswerth, als jener Nr. 7211, sind, auch nach seiner Ansicht, noch drei andere Codices derselben Bibliothek, welche er ebenfalls beschreibt.

Wir können uns der Mühe überheben, von den mit grossem Fleiss zusammengestellten und ziemlich ausführlichen Nachrichten über Guido's Schriften hier einen Auszug zu liefern: wir können unsere deutschen Landsleute indess darüber beruhigen, dass sie in ihrem

---

*) Dieser Codex 7211 ist derselbe, auf welchen Burney in dem Capitel über Guido sich bezieht. Auch Gerbert hatte denselben unter Händen gehabt.

Gerbert (*Scriptores eccl. de mus. sacra potiss.*) nicht weniger von Guido besitzen, als die königl. Pariser Bibliothek bis dahin aufzuweisen hatte; und zwar:

1) *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, mit der Zueignungsschrift an den Bischof Theodald zu Arezzo und einem Prolog, dann 20 Capiteln. Das wichtigste seiner Werke. (24 Seiten.)

2) *Musicae regulae rhythmicae in Antiphonarii sui prologum prolatae.* (10 S.)

3) *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in Antiphonarii sui prologum prolatae.* Ein Tractat von geringem Umfang und Bedeutung, welchem jedoch ein ausführlicherer unter der Ueberschrift *Epilogus de modorum formulis* angefügt ist. (8 S.)

4) *Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.* (8 S.)

Sodann zwei Tractate, deren Echtheit unverbürgt ist, nämlich:

5) *Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis.* (6 S.)

6) *Quomodo de arithmetica procedit Musica.* (7 S.) *)

Der Sammlung der sämmtlichen Schriften Guido's unmittelbar angehängt findet man, in den besten Handschriften der Bibliotheken, einen Tractat in Gesprächsform, welcher einem *Domno Oddoni* als Verfasser zugeschrieben ist, und insgemein gleichsam als zur Ergänzung der Sammlung gehörig angesehen wird. In dem oben erwähnten Pariser Codex 7211 ist dieser Tractat überschrieben: *Incipit liber, qui et Dialogus dicitur, a domno Oddone* **) *compositus succinctim decenter atque honeste, ad utilitatem legentium collectus.* In dem Codex 7369 eben daselbst lautet die Ueberschrift: *Incipit Enchiridion qui fuit compositus a domno Oddone abbate.* — Bei unserem Gerbert findet man auch diesen Tractat vollständig abgedruckt, jedoch nicht, wie anderwärts, im Nachhang der Guidonischen Tractate, sondern unmittelbar nach einem dem Abte S. Oddo von Clugny ***) zugeschriebenen sogenannten *Tonario* im I. B. der *Script. de mus. p. 251;* er ist übrigens allda eben auch nach dem zuerst genannten Pariser Codex 7211 und zwar mit dem Titel wie dort abgedruckt.

Die Frage: ob jenes *Enchiridion* oder *Dialogus a domno Oddone comp.* den H. Oddo von Clugny zum Verfasser gehabt habe, hat schon Gerbert, mit einer Menge von Citaten, in der Vorrede zum I. Band erörtert, wonach dessen Echtheit (als eines Werkes S. Oddo's von Clugny) bei den dafür und dawider angeführten Meinungen kaum als

---

*) Noch einige andere Tractate, die sich auf verschiedenen Bibliotheken unter Guido's Namen befinden, werden von Herrn Fétis (a. a. O.) angezeigt, zugleich aber deren Unechtheit mit Gründen dargethan. — Von dem Codex von S. Evroult, der einiges unserem Gerbert Unbekanntes enthält, wird später die Rede sein.

**) *Domnus* für *Dominus* war im Mittelalter das Prädicat, welches einem Abte beigelegt wurde; es bedeutete auch für sich, ohne den Zusatz *Abbas*, immer einen Abt.

***) S. Oddo starb 942, 64 Jahr alt.

entschieden zu betrachten war, obgleich Gerbert sich endlich für dieselbe ausgesprochen hat. Angeloni führt nun auch seinerseits die von Gerbert beigebrachten Bedenken an, spricht sich aber endlich sogar dahin aus: dass dieses von einigen sogenannte *Enchiridion*, oder *Dialogus a Domno Oddone compos.* dem Guido von Arezzo angehören müsse.

Meinerseits kann ich die von ihm für diese Meinung angeführten Gründe keineswegs als entscheidend erkennen, und ich halte es der Mühe nicht unwerth, solche hier zu erörtern. Die Gründe des Verfassers der Dissertation und meine Gegengründe sind folgende:

1) Ein Codex der Pariser Bibliothek No. 3713, worin dieser Tractat ebenfalls enthalten, schliesst mit den Worten: *Explicit liber dialogi in musica editus a Domno Guidone, piissimo musico et venerabili monacho.* Auf diess Argument will indess A. bei dem Umstande, wo die angeführten anderen Pariser Codices alle den Tractat einem Abte Oddo zuschreiben — selbst kein sonderliches Gewicht legen *).

2) Montfaucon, in seiner *Biblioth. bibliothecarum* führt in der Beschreibung der Manuscripte der Vaticanischen Bibliothek einen *Guidonis Dialogus de mus.* an, und ebenfalls einen *Vidonis liber secundus in forma dialogi* unter den Handschriften der Mediceisch-Laurent. Bibliothek. Auch diese Autorität können wir nicht anerkennen, im Widerspruch gegen die Angabe so vieler anderer Bibliotheken. Montfaucon hatte diese Exemplare nicht selbst verzeichnet, und war durch die vorgefundenen Kataloge oder Bibliothekare irre geleitet; wie denn diese Herren sich bei Verfassung der Kataloge ihrer Handschriften nicht selten geirrt, und die litterarischen Sammler und Bibliographen irre geführt haben; (wovon der *Guido Augensis aretinus* oder gar *Guido augens*, ein artiges Beispiel gibt.)

3) In einem Codex No. 7461, welcher ganz eigentlich nur aus Werken Guido's zusammengesetzt ist, finde sich auch jenes Werkchen; obwohl nun weder am Anfange noch am Schluss gesagt werde, dass solches von Guido sei, so scheine es doch gewiss zu sein, dass man es dort darum angehängt habe, weil man wusste, dass Guido der Verfasser desselben sei. — Ich antworte: dass man diesen *Dialogus*, *qui et Enchiridion vocatur*, in unzähligen Handschriften überall im Gefolge der Guidonischen Tractate, und doch unter dem Namen *Domni Oddonis* findet, dass daher, wenn irgend einmal in einer Handschrift der Autor nicht genannt ist, der Schluss, dass das Werkchen dem Guido angehöre, doch wohl zu voreilig zu sein scheint.

4) In dem Prolog zu dem *Dialogus* jenes vermeintlichen Oddo komme vor: Der Autor sei so glücklich gewesen, solche Regeln zu erfinden, durch deren Anwendung Knaben

*) Auch der Ausdruck *editus a domno Guidone* könnte nur anzeigen, dass dieser *liber dialogi* mit den Tractaten Guido's zur Abschrift gelangt sei; es müsste sonst wohl *compositus* geheissen haben.

innerhalb weniger Tage (!) in den Stand gesetzt wurden, früher nie gehörte Gesänge aus dem Stegreif zu singen; nun sei es aber aus den Episteln des Guido bekannt genug, dass dieser allein damals ein solches durch seine Vorschriften zu bewerkstelligen im Stande war. — Hierauf wäre zu antworten, dass Guido keineswegs allein in der ganzen Welt und zu seiner Zeit im Besitz musikalischer Kenntnisse war; und dass — so wie Guido eine Methode zur Erleichterung des Sing-Unterrichtes gefunden hatte — irgend ein Musiker anderwärts (ohne jene zu kennen) gleichfalls eine ähnliche oder andere (und vielleicht noch bessere) erdacht haben konnte: mit den Unterrichts-Methoden war es zu allen Zeiten so; von Guido bis auf Herrn Logier hat jeder Lehrer, und zumal jeder vermeinte Erfinder, die seinige für die beste gehalten, und deren unglaubliche Wirkungen angepriesen.

5) P. Kircher in seiner Musurgie citirt eine Stelle aus jenem *Dialogus* unter dem Namen Guido's; er wusste also, dass diess Werkchen von Guido sei. — Wir schliessen hieraus nur, dass P. Kircher der Meinung gewesen, der *Dialogus* sei ein Werk Guido's: uns kann es aber nicht darauf ankommen, was P. Kircher gemeint.

6) Dieser *Dialogus* muss Guido angehören, weil darin von dem Gamma Erwähnung geschieht, welches, wie man weiss, eben erst damals von Guido dem Monochord beigefügt worden. — Antwort: Wäre diese Voraussetzung richtig, so dürfte man eben so gut schliessen, jener *Dialogus* sei das Werk irgend eines späteren Schriftstellers, als Guido's selbst: allein wir müssen hier erinnern, dass Guido selbst sich gar nicht für den Urheber jenes Gamma ausgegeben hat; ausdrücklich sagt er im II. Hauptstück seines Mikrologs: *In primis ponatur Γ graecum a modernis adjunctum* *).

A. macht sich endlich selbst den bedenklichen Einwurf, dass Guido, am Schlusse seiner *Epist. ad Michaelem de ignoto cantu*, sich selbst auf ein *Enchiridion Rever. Oddonis Abbatis* bezieht, welches dann allerdings kein eigenes Werk Guido's gewesen sein könnte; was aber diess für ein *Enchiridion* und was für ein Oddo dessen Verfasser gewesen, gesteht A. nicht errathen zu können.

---

*) Ein neuer geachteter Gräcist hat vor nicht langer Zeit (in der mus. Zeit. v. München, Jahrgang 1828, No. 45) bemerkt: Guido sei im Irrthume, wenn er meine, das Gamma sei von den Neueren hinzugefügt worden; denn der mit Γ Gamma bezeichnete Klang sei das *Nete hyperbolaeon* der Klangleiter des Gesanges der alten Griechen gewesen; (unser *a* der sogenannten eingestrichenen Octave.) Diese Bemerkung scheint aber nicht sonderlich passend zu sein: Nicht den Buchstaben, nicht das Zeichen Gamma, hatten die von Guido gemeinten Neueren erdacht, sondern den Ton unter dem tiefesten (dem Proslambanomenos) der Alten: sie nannten ihn Gamma zum Unterschiede von dem schon vorhandenen lateinischen G, dem 7. Tone der ersten Octave, nämlich:

Γ, A, ♮B, C, D, E, F, G.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

und sie konnten sich jenes Γ bedienen, weil ihre Notation, oder richtiger ihre Nomenclatur hiefür, mit den Zeichen der alten Griechen und deren Nomenclatur nichts mehr gemein hatte.

Darin hat A., wie ich meine, ganz Recht, dass S. Oddo von Clugny, der Verfasser des, in der Gerbert'schen Sammlung unter dem Titel: *Tonarium Cluniacense* enthaltenen Tractates von den *Modis*, der Autor des in Frage stehenden *Dialogi* nicht gewesen sein könne: ich meine nämlich: dass bei einer genaueren Vergleichung derselben schon die darin wahrzunehmende auffallende Verschiedenheit der Sprache überhaupt, und der Terminologie insbesondere, zu dem Schlusse führen müsse, dass beide Tractate nicht von einem und demselben Verfasser herrühren können *).

Aber eben so wenig kann man bei näherer Prüfung des Inhaltes, das in Frage stehende *Enchiridion (Liber qui et Dialogus dicitur)* dem Guido von Arezzo zuschreiben: es weicht nicht minder auffallend von der Darstellungsweise Guido's ab, macht mitunter sogar noch von der Hubaldischen Notation Gebrauch, welche dieser Lehrer in allen seinen Tractaten völlig ignorirt, und wäre dem zufolge vielmehr mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Vor-Guidonische Zeit zu setzen.

Dieser Tractat kann es dann auch recht füglich gewesen sein, auf welchen Guido sich, in der von A. angedeuteten Stelle berufen hat; und ich irre vielleicht nicht, wenn ich annehme, dass eben desselben Berufung auf dieses *Enchiridion* schon den ersten Sammlern der zerstreuten Tractate des Aretiners die Veranlassung gegeben hat, dasselbe gleich unmittelbar dort, unter dem von Guido gekannten und ausgesprochenen Namen seines Verfassers, anzuhängen, wie man es in allen Handschriften der Bibliotheken findet.

Wo, und in welchen Jahren übrigens dessen Verfasser — jener *Domnus Oddo* — gelebt und gelehrt, diess muss vor der Hand dahin gestellt bleiben: Genug, dass dieser Tractat weder S. Oddo von Clugny, noch Guido von Arezzo zum Verfasser gehabt haben kann **).

Ueber die Echtheit einiger Tractate oder Fragmente, welche F. A. Gerbert (s. oben S. 16) unter Guido's Namen mitgetheilt hat, und welche in den, von Angeloni eingesehenen Pariser Handschriften nicht enthalten waren — nämlich des (nur in S. Blasien vorgefundenen) *Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus* (T. II. p. 37 u. ff.), des *Tractatus correctorius* (T. II. p. 50) — so wie jenes *Quomodo de arithmetica procedit musica* (*ib.* p. 55), hat Angeloni seine Meinung nicht bestimmt ausgesprochen. F. A. Gerbert selbst scheint von der Echtheit der beiden letzteren

*) Dass auch die anderen, von Gerbert aufgenommenen, einem *Domnus Oddo* zugeschriebenen Tractate: *De Rhythmimachia*, *Quomodo organistrum construatur*, und *Regulae super Abacum*, eben so wenig aus der Feder des Abtes von Clugny (S. Oddo) geflossen sind, scheint mir ganz ausgemacht zu sein.

**) Forkel scheint auf das Problem gar nicht aufmerksam geworden zu sein, ohne irgend eine Erörterung schreibt er auch diesen Tractat dem Abte Oddo von Clugny zu (Gesch. d. Mus. II. 318). Eben so auch wieder Fétis (*Biogr. univ. des mus.* T. IV. p. 463). Das Stuttgarter Lexicon aber hatte zu solcher Erörterung keine Veranlassung gefunden.

nicht ganz versichert zu sein. Ich bin meinerseits der Meinung, dass deren Echtheit durchaus, auch aus innerlichen Gründen zu läugnen ist. Eben so erlaube ich mir aber auch, Alles was von Hexametern in Guido's Schriften erscheint, (wie die zwei Akrostichen vor dem Mikrolog und vor den *regulae rhythmicae*, dann jene 38 Hexameter, womit bei Gerbert diese *regulae rhythmicae* nach dem *Amen* fortgesetzt sind,) obgleich diese Hexameter auch in der Pariser Handschrift 7211 enthalten, und noch von Niemand angefochten worden sind, für eingeschoben zu halten, weil sie überall überflüssig sind, und weil derjenige, der so freie und barbarische Verse schreibt, als eben die genannten *reg. rhythm.* sind, und bei dem sogar die ärgsten Solöcismen unterlaufen, so geschraubter und fleissig gefeilter Hexameter gar nicht fähig ist; zudem es auch völlig unwahrscheinlich ist, dass der demüthige Mönch Guido zur Feier des eigenen Namens, so mühsam Akrostichen könne gedrechselt haben.

An dem bisher un-edirten, oben S. 15 erwähnten Tractate der Uticensischen Bibliothek, ***Mensura Boëtii et Guidonis,*** dürfte die Welt eben nicht viel vermisst haben; eines anderen Werkes Verlust aber war immer desto mehr zu bedauern: ich meine das von Guido verfertigte, d. i. notirte Antiphonar, dasselbe, worauf er sich in jedem seiner Tractate bezieht; das er mit seinem Mikrolog dem Bischof Theodald überreicht; das er dem erstaunten Papste Johann vorgelegt, welcher aus dem Buche, nach seiner persönlichen Anleitung, einen Gesang zu lesen versuchen konnte; und das er endlich mit der oft gedachten Epistel, seinem Freunde Michael übersendet. Besässen wir dieses Antiphonar, oder ein demselben noch getreu nachgebildetes (nicht etwa ein später in eine neuere Schrift übergetragenes) Exemplar, so meinte ich, es würde uns dieses über Guido's Notation, somit auch über seine Unterrichts-Methode vielleicht jenen Aufschluss geben, den wir (freimüthig gesagt) in allen von ihm vorhandenen Tractaten vergeblich suchen.

Wohlan, auch ein solches, dem Aretiner zugeschriebenes Antiphonar hat die neueste Zeit (1837) zu Tage gefördert; und jener oben S. 15 (nach Montfaucon) von Angeloni als noch mangelnd angezeigte ***Cod. Biblioth. Uticensis,*** auch Codex von S. Evroult genannt (eine Sammlung von weit grösserer Wichtigkeit, als nach dem dort nur von einem isolirten Capitel angegebenen Titel zu vermuthen gewesen wäre,) ist vorgefunden worden, und vor kurzem in das Eigenthum der königl. Bibliothek zu Paris übergegangen. Nachricht hievon hat neulich Herr Bottée de Toulmon (Bibliothekar des Conservatoriums zu Paris, Mitglied der königl. Gesellschaft französischer Alterthumsforscher) gegeben, in einer kleinen Abhandlung unter der Ueberschrift: ***Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo;*** sie befindet sich im XIII. Bande der ***Mémoires de la société royale des Antiquaires de France.*** Dieser Codex, von welchem schon Jumilhac ***(aliter Don Jacob le Clerc)*** in dem geschätzten Werke: ***La Science et la pratique du Plain-chant etc.*** Paris 1672, als von einer sehr schätzbaren Handschrift gesprochen, enthält in 153 Blättern das Anti-

phonar und das Gradual, und in folgenden 23 Blättern verschiedene Tractate Guido's. Was überhaupt dieser Codex mehr enthält, als die bisher bekannten, (deren die k. Bibliothek in Paris schon vorher 6 besass,) fasst Hr. Bottée im Folgenden zusammen:

1) Das Antiphonar und das Gradual, welche, mit Hinzurechnung des in einem anderen Manuscripte (No. 990 *suppl. lat.*) enthaltenen Psalter, nunmehr die Gesammtheit der praktischen Werke Guido's ausmachen.

2) Ein Tractat: *de modorum formulis.*

3) *Epilogus de modorum formulis.*

4) *Mensura Boëtii.*

Die drei ersten hier angeführten Nummern mangeln in allen bekannten Handschriften, und jener *Epilogus* (No. 3) findet sich nur noch in der gedruckten Sammlung Gerbert's *S. S. eccl. de mus.* (T. II. p. 37 ff.) nach einer Handschrift, welche einst die S. Blasianische Bibliothek besass, und deren Echtheit Hr. Bottée mit Gründen anerkannt *). — No. 4, jenen mehrmal erwähnten, von Montfaucon angezeigten Tractat: *Mensura Boëtii et Guidonis,* hält Hr. Bottée für unecht, übrigens auch für ganz unwichtig. — Nach seiner Meinung ist das Antiphonar und das Gradual etwa im Anfange des XII. Jahrhunderts geschrieben, das Uebrige von etwas neuerer Schrift. Er hält endlich dafür, dass die (öfter erwähnten) Handschriften 7211 und 990, mit jener von S. Evroult zusammen, jetzt den Inbegriff aller irgend existirenden praktischen und theoretischen Werke Guido's enthalten.

Ob jenes Antiphonar und das (hier zum ersten Mal angezeigte) Graduale und der Psalter, wirklich von Guido herrühren, und, diess angenommen, ob sie den von Guido selbst hinterlassenen Handschriften noch vollkommen getreu nachgebildet sind? — darüber lässt sich ein juridisch giltiger Beweis so wenig durch Urkunden, als durch Zeugen mehr herstellen; es bietet sich aber auch kein zureichender Grund dar, deren Echtheit in dieser Beziehung durchaus zu bezweifeln: sie sind nach dem, von Guido erdachten und beschriebenen verbesserten Systeme, mit Neumen in vier Linien, deren zwei roth und grün gefärbt sind, und zwar, (was wohl zu bemerken,) mit Benutzung der Zwischenräume zwischen den Linien, notirt. Das Antiphonar von Saint-Evroult zumal ist glaublich das Aelteste, das, auf diese Weise notirt, bisher angezeigt worden.

*) Der *Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus* erscheint bei Gerbert wie zu dem Tractate gehörig, welcher daselbst *Item aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae* überschrieben ist; er ist aber in dem von dem würdigen Sammler (S. 1) vorgesetzten „*Monito*" als ein eigener, nur von einem S. Blasianischen Manuscripte genommener Tractat nirgends angezeigt.

Es freut mich, davon meinem werthen Leser eine authentische Probe hierneben mittheilen zu können *).

III.

Erörterung desjenigen, was verschiedene Schriftsteller über die musikalischen Kenntnisse Guido's von Arezzo ausgesprochen haben.

Es mag für jeden Autor, der die Geschichte eines berühmten Mannes, zumal eines Mitbürgers, auf den das Vaterland lange mit einigem Stolze gesehen, zu schreiben unternimmt, eine schwere Aufgabe sein, die Pflicht des Geschichtschreibers mit Ruhe zu üben, und nicht das lebhafte Interesse für den gewählten Helden des Werkes, zugleich mit der Vorliebe eines (an sich gewiss löblichen) Patriotismus vorwalten zu lassen. Daher mag es erklärt werden, dass die Biographien vaterländischer Gelehrten oder Künstler in der Regel überall mehr in dem Tone von Lob- und Standreden, als in jenem der Geschichte geschrieben werden; wie denn auch manche derselben schon durch ihre Ueberschriften den panegyrischen Zweck ankündigen; als z. B. die akademischen Reden zur Gedächtnissfeier eines geschätzten Mitgliedes, oder die in Italien unter dem Titel *Elogio* erschienenen Schriften; z. B. *Elogio di Zarlino, del P. Martini, del P. Valotti,* u. d. gl. Die Kritik einer späteren Zeit, und fremder, von patriotischer Vorliebe unbefangener Litteratoren, untersucht und wiegt mit mehr Unpartheilichkeit ihre Leistungen und ihre Verdienste; und diejenigen Schriftsteller, die nachmals die Geschichte eines, in der Vorzeit berühmten Mitbürgers schreiben wollen, sind meistens schon in der Lage, mehr oder minder eine Schutzschrift zu liefern, und ihr Werk trägt nothwendig, mehr oder minder, das Gewand der Polemik an sich.

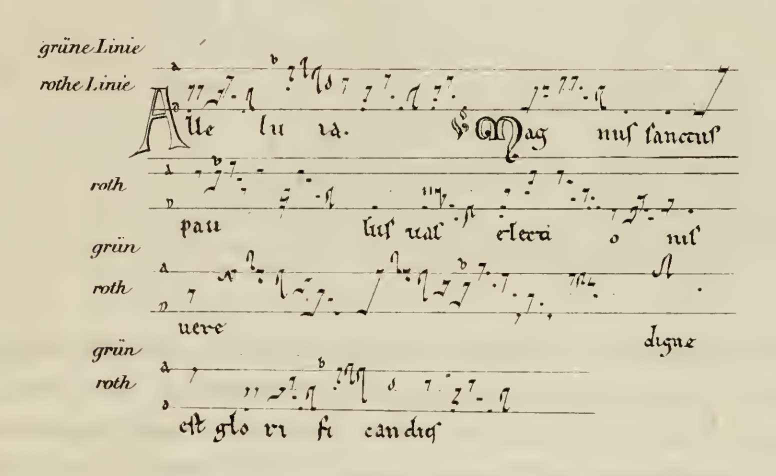
In diesem Falle befindet sich in hohem Grade der Verfasser der Dissertation über Guido von Arezzo, Luigi Angeloni.

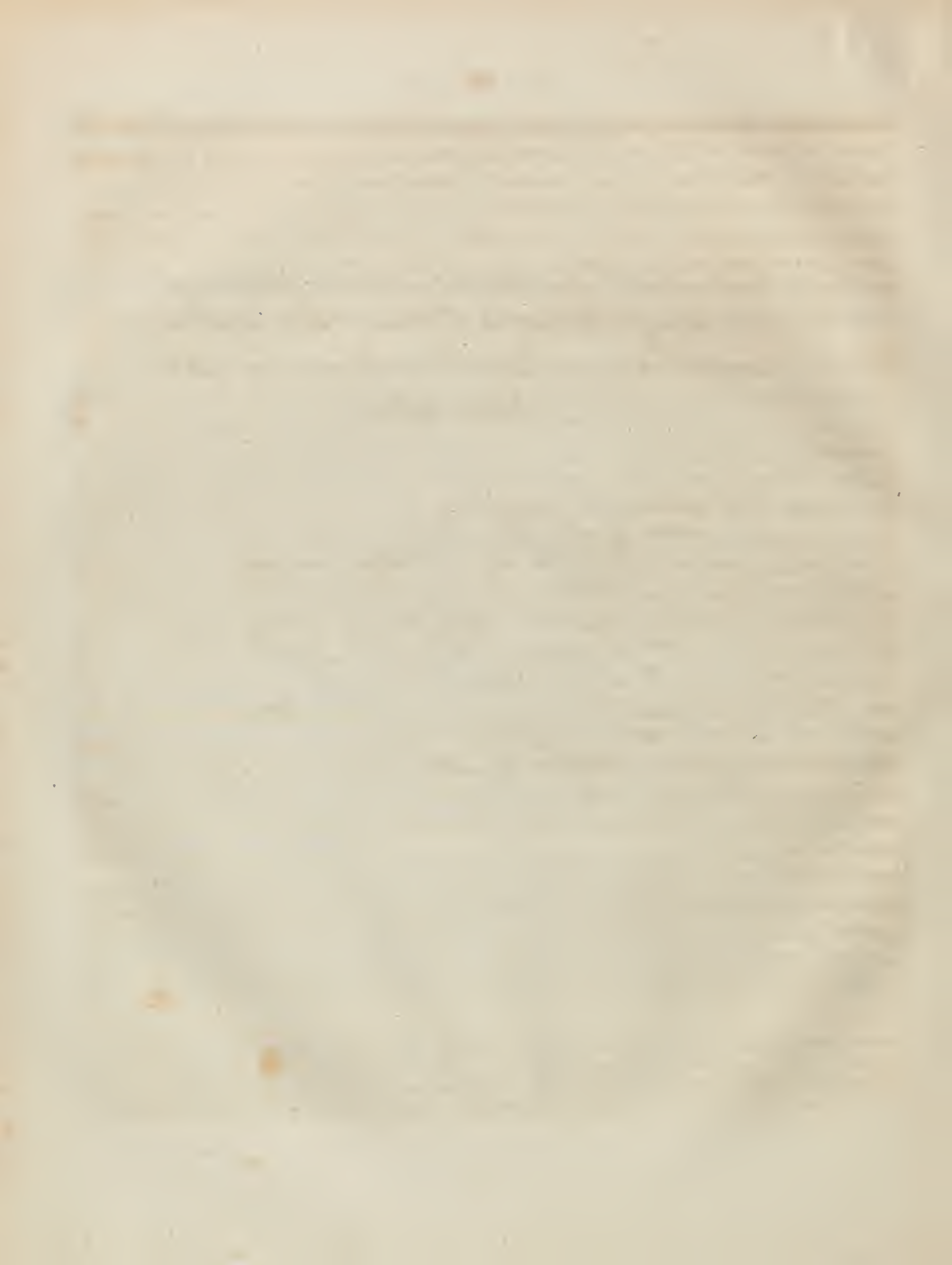
„Guido" — sagt Burney in seiner *General History of Music* — „Guido ist einer „jener begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Folgezeit keine Grenzen kennt. „Er ist lang angesehen worden, wie der Oberherr im Reiche der Musik, dem alle herrenlo- „sen Sachen zufallen, und zwar nicht blos solche, die ihm als Zuwachs gebühren, und auf „die er ein anerkanntes, beständiges Recht und natürlichen Anspruch haben könnte, sondern

---

*) Aus der *Collection de Documents inédits sur l'histoire de France. Publiés par ordre du Roi et par les soins du Ministre de l'Instruction publique. Instructions du comité historique des Arts et Monuments.* (Die Instructionen für das Fach der musikalischen Alterthümer sind von Herrn Bottée de Toulmon, Mitglied der eben genannten Comité.) *Imprimerie royale — Avril 1839.*

Von einem Codex betitelt Guidonis opera auf der königl. Bibliothek zu Paris (No. 1017 suppl. latin.) ehemals zu Saint-Evroult, aus dem XII ten Jahrhundert.





„selbst solche, welche irgendwo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hand ge-
„spielt hat. Und sind die Leute einmal im Zuge angewohnter Freigebigkeit, so sieht man,
„wie sie — fremde Neider oder Prätendenten unbeachtend — gar nicht mehr warten, bis
„man ihnen den Teller oder den Klingelbeutel hinreicht, sondern unaufgefordert und freiwil-
„lig dahin spenden, was sie irgend ohne Mühe aufgefunden haben, und ohne Verlust und
„ohne eigenes Opfer ablassen können."

Kein andrer Lehrer und Schriftsteller ist bald nach seinem Ableben zu so ausgebreitetem, aber auch zu so ausschliessendem Ruhme gelangt, als Guido: was im XI., XII., XIII. und XIV. Jahrhundert irgendwo im Fach der Musik gelehrt und getrieben wurde, Guido musste es erfunden und überliefert haben; von der musikalischen Fibel, von der Kunst, Töne zu schreiben und zu lesen, bis auf die abstractesten Untersuchungen der musikalischen Arithmetik und Physik, und bis auf die Kunst des Contrapunctes; vor ihm war Finsterniss, alles Licht kam von ihm und durch ihn: man nannte ihn den Wiederhersteller *(restaurator)* der Musik, ja wohl gar ihren Urheber *(inventor musicae)*. Die Verbreitung der Solmisation, welche aus den, ihm zugeschriebenen Sylben: *ut re mi fa sol la* ausgebildet, mit orthodoxer Beharrlichkeit fortgepflanzt wurde, unterhielt das angeerbte Vorurtheil für seinen Namen: die Unkenntniss seiner Schriften, welche nur in grossen Bibliotheken in Abschriften ungelesen bewahrt lagen, gestattete ihm Alles beizumessen, was von musikalischen Kenntnissen vorhanden war, und was durch den Fleiss der Lehrer noch irgend daraus gefolgert worden sein mochte.

Die Schriftsteller des XII. Jahrhunderts waren eben nur Commentatoren der Guidonischen, oder von ihnen dafür gehaltenen Theorie. Auch noch die späteren des XIII. und XIV. Jahrhunderts schworen überall auf Guido und auf Boetius; ob sie gleich (die Mensuralisten Franco, Marchettus, de Muris u. a.) einen neuen Pfad einschlugen. Die musikalischen Schriftsteller des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts — ein Tinctoris, Franchinus Gafurius, Petrus Aaron u. v. a. sehr achtbare Gelehrte und von guter Kritik, gewissermassen die Classiker des Faches — waren mit ihren Studien hauptsächlich den Theorien der Mensur und der Harmonie oder des Contrapunctes zugewandt: ihre Aufgabe war vielmehr schon diese, die Lehren eines Franco, Marchettus, de Muris und anderer zu erklären, dann aus den Arbeiten der Praktiker ihrer, oder der zunächst vorhergegangenen Zeit, die Anwendung der überlieferten Regeln darzuthun, und theils neue abzuziehen; — in dem speculativen Theile der Musik aber, so wie in der Erklärung der griechischen Schriftsteller, die (damals wieder aufgefundenen, seit fast einem Jahrtausend verloren geglaubten) Quellen selbst aufsuchend, waren sie erleuchtet genug, um Guido's Lämpchen zu missen, den sie nur noch wie einen historischen Charakter achteten, ohne sich eben besonders mit

ihm, mit seinen Theoremen oder Methoden zu beschäftigen *). Mit historischen Forschungen aber hatte bis dahin sich noch immer Niemand befasst.

Im XVII. Jahrhundert entstanden jene famosen Polyhistores, die in encyclopädischer Tendenz vor ihren Zeitgenossen als Ungeheuer von Gelahrtheit glänzten, indem sie in allen Bibliotheken und Archiven wühlend, längst vergessene Dinge ohne Auswahl an's Tageslicht zogen. Wieviel Wissenswerthes auch ihr klösterlicher Fleiss in den ungeheuern Bänden, die sie lieferten, zu Tage förderte, so ist doch darin auf die sonderbarste Weise Fabel mit Wahrheit vermengt; und Scharfsinn, Kritik und Geschmack sind nicht die Vorzüge, um derentwillen wir sie jetzt noch bewundern könnten: was irgend insbesondere von Vorurtheilen und Irrthümern in der Geschichte der musikalischen Kunst und Wissenschaft das XVIII. Jahrhundert vorgefunden hat, im Zweifel darf es von dorther datirt werden **).

Im abgewichenen XVIII. Jahrhundert, und zwar in dessen zweiter Hälfte, hat man zuerst mit mehr Gründlichkeit, und strengerer Kritik, als früher geschehen, an der Geschichte der Musik und ihrer Litteratur zu arbeiten angefangen: Litteratoren, Bibliographen und Historiker suchten auf ihren verschiedenen Wegen die Quellen auf, und stellten, nach kritischer Erklärung und Beurtheilung der gefundenen, den Sachbestand her, ohne sich durch eitle Traditionen, oder durch die falsche Autorität der Zeugen vom Hörensagen, und durch die Erdichtungen schwülstiger Vielschreiber einer späteren Zeit, irre machen zu lassen.

Solche gründliche Forscher waren — um nur einige zu nennen, welche mehr oder minder auf die musikalisch-geschichtliche Litteratur Bezug nehmen, — in Italien ein Mazuchelli, ein Tiraboschi, ein P. Martini — in England ein Burney — in Deutschland ein Fürstabt Gerbert von S. Blasien, und ein Forkel.

Es konnte nicht anders kommen, als dass unter ihren Händen der ehrwürdige und gewiss verdienstvolle Guido manchen glänzenden Lappen lassen musste, womit ihn die Leichtgläubigkeit oder der Irrthum der Nachkommen, und die Pietät seiner getäuschten Verehrer, im Lauf der Zeiten behangen hatte. Gegen diese Frevler nun zieht der Verfasser der Dissertation zu Felde, der von Allem, was jemals und irgendwo dem Gefeierten zugesprochen worden, durchaus Nichts ablassen will, und den von ihm also genannten „*bestemmiatori*

---

*) Nur musste dennoch, altem Herkommen gemäss, in dem Cyclus ihrer Tractate wenigstens in Einem Capitel der alte Boëtius herauf beschworen, und Guido mit seiner Solmisation und der vielgerühmten Hand gläubig vorgeführt werden.

**) P. Kircher — sagt Burney — zeigt selten die Quellen seiner Entdeckungen an; und es möchte schwer werden, manches von den wunderlichen Dingen zu erhärten, welche er, blos auf Ueberlieferung und gemeine Sage, meldet. — „Seine *Musurgia* ist ein ungeheures Buch, aber noch ein viel dickeres wäre zu schreiben, um dessen Irrthümer und Ungereimtheiten zu zeigen.“

di Guido", wenn zwar nicht mit Vernunft-Gründen oder mit den Waffen der Kritik, so doch mit allen irgend vorfindigen Autoritäten und Citaten gerüstet, entgegen tritt.

Er eifert gegen Tiraboschi, welcher sich nicht entblödet, zu äussern: Guido habe nicht genugsam die Regeln erklärt, die er zu leichterer Erlernung der Musik erfunden habe, und lasse uns über seine Methode ganz im Zweifel; mit Worten sei es nicht gethan, wenn man den Leuten einen Begriff geben wolle von dem, was Guido für die Vervollkommnung der Musik gethan habe.

Zunächst greift er den P. Martini an, dem er es nicht verzeihen kann, dass er von Guido gar so wenig, und nur wie im Vorbeigehen gesprochen; und dass er — ein Italiener — seines Lebens ganzes Mühen, statt auf die italienische Musik, auf die griechische gewendet, von der er endlich selbst gestehe: „dass wir uns davon immer noch keine Vorstellung machen können *). Er eifert sodann überhaupt gegen die Gräcisten, namentlich gegen Isaac Vossius; noch heftiger gegen Marcus Meibomius, welcher seinen P. Kircher „einen Haufen von Albernheiten, einen Wald von Irrthümern" genannt — aus dessen Schriften man „ein neues Wörterbuch gräco-barbarischer Wörter verfertigen könne!" u. s. w.

Folgt J. J. Rousseau; der aber Guido nicht etwa darum verkleinere, als glaube er, dass dieser die Musik nicht bereichert habe, sondern nur darum, weil Guido an die Stelle der Buchstaben die Noten (?) gesetzt habe, statt deren Rousseau Ziffern eingeführt haben wollte.

Schliesslich kommt A. auf Villoteau zu sprechen, welcher den Guido arger Irrthümer in Beziehung auf das System der Griechen beschuldige, dem aber Herr Montù hinwieder selbst die ärgsten Irrthümer nachgewiesen habe.

Burney und Forkel lagen ausser dem Bereich seiner Sprachkenntniss: wie hätte er sich erst gegen diese Kritiker des Norden ereifert!

IV.

Untersuchung der Erfindungen, welche gewöhnlich Guido zugeschrieben werden.

Nach der, im vorhergehenden Kapitel bewerkstelligten Erörterung desjenigen, was für oder gegen das Wissen Guido's von verschiedenen Schriftstellern geäussert worden ist, dürfte — so sagt A. in seinem vierten und letzten Kapitel — kaum noch mehr erwartet werden,

*) *Storia della mus. T. II. Diss. 2. pag.* 257.

als eine daraus abgezogene Schlussrede: Er finde es aber angemessen, hier, wenigstens in allgemeinen Umrissen, noch Einiges zu berühren, was auf den Zustand der Musik in Italien in den drei oder vier Jahrhunderten der grössten Unwissenheit und der tiefesten Finsterniss, welche dem Zeitalter Guido's vorhergingen, Bezug hat. Es behaupte zwar Muratori (in seiner *Antiq. ital. med. aevi*), die Musik sei in Italien niemals ganz untergegangen; nicht nur habe das christliche Volk zur Zeit Gregor's des Grossen, und noch früher, den erhabenen und männlichen Gesang der Kirche gehört, sondern es sei auch von gelehrten Männern dargethan worden, dass es damals in Italien auch eine chromatische und enharmonische Musik gegeben habe *); denn nicht nur sei es kaum denkbar, dass die Menschen, von den Vorfahren oder von den nächsten Vorgängern angeleitet, nicht von selbst zur Musik hingezogen werden sollten; dass sie nämlich, sei's auch ohne Kunst, und blos nach dem Ermessen des Ohres, sängen, wie die Landleute ihre Weisen und Lieder singen; immer müsse es in Italien auch für solche, in der That leichte Musik, aber doch Musik, Lehrer gegeben haben.

In Beziehung auf dasjenige, was Muratori dort von chromatischer und enharmonischer Musik vorgebracht, habe aber schon Vater Gerbert *(de cantu et mus. sacra)* aus diesem Anlasse gesagt: er wünschte, es hätte Muratori die Schriftsteller des Mittelalters uns genannt, die so etwas bewiesen hätten; gewiss sei bei keinem derselben hiervon etwas zu finden; und habe jemals einer von jenen zwei Gattungen der Musik gesprochen, so sei's in ganz anderem Sinne geschehen; auch sei nie ein Versuch gemacht worden, jene Gattungen *(genus chrom. et enharm.)* in dem Kirchengesange anzuwenden, welcher ganz und durchaus ein diatonischer, oder, wie wir es nennen, ein fester Gesang *(canto fermo)* oder Choralgesang war.

Aus allem, fährt der Verfasser der Dissertat. fort, was Vater Gerbert in jenen stattlichen zwei Bänden erzählt, und in Urkunden vorgezeigt habe, gehe übrigens klar genug hervor: dass der *cantus firmus* oder *choralis*, in Italien wie anderwärts, nicht mehr als höchstens eine Modulation der Klänge gewesen sei, mit welchen, je nach der Lieblichkeit oder Rauhheit der Volkssprachen, die lateinische Sprache, damals die einzige, für Gesang übliche, ausgesprochen wurde. Er sei nicht gemeint damit zu behaupten, dass ganz und gar keine Kunst im Gesange Statt gefunden, und dass nicht zur Bezeichnung der Modulationen einige Zeichen und verschiedene, wenn auch rohe Vorschriften angegeben gewesen, welche für die Regelmässigkeit des Gesanges „von einigem Nutzen" sein mochten; wohl aber

---

*) Muratori scheint aber nicht bedacht zu haben, dass das enharmonische Klanggeschlecht selbst in Griechenland vorlängst, noch in der blühendsten Periode griechischer Musik, ausser Gebrauch gekommen war, über dessen Verlust unter andern Plutarch in dem Dialog über die Musik sein Bedauern geäussert hatte.

sei er des Dafürhaltens, dass alle diese vortrefflichen Sachen von sehr geringem Nutzen waren, wo nicht eine harmonische, und an singbaren Lauten reiche Sprache, welches auch diese sei, dazu angewendet wurde. Zum Beweis dessen, was er oben von dem Wesen des *Cantus firmus* oder *choralis* in Rom behauptet, diene die von den Geschichtschreibern, und zwar von ***Joannes Diaconus*** in der Geschichte P. Gregor's M., dann von dem Mönche von Angouleme in dem Leben Karl's des Grossen, hinterlassene Nachricht von dem (bekannten) Wettstreit der fränkischen und römischen Sänger in Rom, welcher den genannten Kaiser veranlasste, sich von dem Papste (Hadrian I.) einige Sänger auszubitten, welche seine Franken im römischen Gesange unterrichten sollten. (An diesem Orte werden die betreffenden Stellen aus den angeführten Werken auf mehreren Blättern wörtlich mitgetheilt.) Er will daraus folgern, dass Karl der Grosse keineswegs wegen der schönen „Compositionen" der Römer, sondern wegen der lieblichen Modulation ihrer Sprachklänge — im Vergleich der rauhen Gurgelei seiner Franken — mit diesen so übel zufrieden gewesen, und für seine fränkischen Kirchen Sänger und Gesanglehrer von Rom zu erhalten gesucht habe; wie denn auch noch bis auf den heutigen Tag die Römer, in Absicht auf die Lieblichkeit der Sprache sich vor allen Italienern auszeichnen. Er schliesst dieses sein (in Beziehung auf Gesang ziemlich sonderbares) Raisonnement damit, dass das ganze Wissen der damaligen Lehrmeister, (Mönche oder geistliche Personen,) höchstens darauf hinauslief, die einfachen Cantilenen der Antiphonarien mit Buchstaben, oder mit den Noten (?), deren man sich damals zu bedienen anfing (?), aufzuschreiben, oder „irgend einen Tractat darüber zu machen."

Folglich war es nur erst das Wirken Guido's, wodurch in Italien die theoretische sowohl als die praktische Musik ausgedehntere und bestimmtere Vorschriften, und einen ausgedehnteren, löblicheren und angenehmeren Gebrauch erhielt. Daher Muratori (in dem angeführten Werke) mit Recht sagen konnte: „dass die Musik im Laufe des XI. Jahrhunderts bei den Italienern einen Zuwachs erhielt, durch Guido von Arezzo, einen Mönch von Pomposa, welcher gegen das Jahr 1022 blühte."

Lassen wir das Kapitel von der Euphonie der Sprachen dahin gestellt sein: auch in dem Zeitalter Guido's, der Periode des fortgeschrittenen Verfalles, der sogenannten *aetas ferrea* der lateinischen Sprache, mag diese (die Sprache des Kirchengesanges) in dem Munde eines Römers, immer noch lieblicher geklungen haben, als in dem Munde eines Franken oder Allemanen, deren Sprachen, nach den davon auf uns gekommenen Proben, selbst einem Deutschen unserer Zeit, in hohem Grade rauh vorkommen; aber Gesang, wie kunstlos oder selbst roh er sei, und welche Sprache, und welches Organ ihm auch zum Vehikel diene, mag das Prädicat von Gesang immerhin ansprechen können, und die lieblichste aller alten oder neuen Sprachen, und selbst die gefeiltesten Gedichte in irgend einer derselben von

dem wohlklingendsten Organ, mit allen Biegungen und Accenten, welche die Declamation erheischt, auf das gelungenste gesprochen, ist, oder war darum immer noch kein Gesang.

Der Gesang der christlichen Kirchen, vor und nach Gregor dem Grossen, wie einfach in Absicht auf Fortschreitung und auf Stimm-Umfang er auch gewesen sei, war darum nicht minder wirklicher, das ist, gemessener Gesang;*) ein Gesang, welcher an eine gewisse Norm gebunden war, ohne welche es so wenig möglich gewesen wäre, eine Sangweise (damals, eben wegen der geforderten Unveränderlichkeit, *cantus firmus* genannt) durch wiederholtes Vorsingen, oder durch irgend eine Art von Notation mitzutheilen und in den Kirchen fortzupflanzen, als es auch unmöglich gewesen wäre, jemals zwei Sänger zu einer Art von Unison zu bringen. Schon P. Gregor d. G. hatte die Kirchen-Tonarten (angeblich ein Erbstück der alten griechischen Musik) vorgefunden; sein Antiphonar wurde nach diesen Tonarten geregelt, dergestalt, dass in jeder Melodie der halbe Ton (welchen in der Folge die Guidonianer mit *mi fa* zu benennen pflegten) seine bestimmte Stelle hatte. Die Töne (Klänge) waren nicht nur so geregelt, dass nach sieben Tönen der erste verjüngt wiederkehrte, sondern man hatte für sie bestimmte, und unabänderliche, zudem schon ungemein vereinfachte Benennungen, mittelst der 7 Buchstaben des Alphabetes: A, B, C, D, E, F, G — a, b, c, d, e, f, g — aa; — (welchen Guido in der Folge nur noch oben das bb, cc, dd, beifügte.) Jene, wie man erzählt, von P. Gregor erdachte Benennung der Töne mit 7 Buchstaben war sehr wohl dazu dienlich, und hätte, zumal in Anwendung auf das diatonische Klanggeschlecht des Kirchengesanges, in Ewigkeit dazu hingereicht, dem Gesangschüler einen klaren Begriff von der Tonleiter zu geben: auch hätte das ABC am natürlichsten zugleich als Tonschrift dienen können, und es ist glaublich, dass solches (in den Singschulen wenigstens) zum Behuf der Erklärung, anstatt und neben der, in den Gesangbüchern des lateinischen Ritus seit Gregor d. G. eingeführten Tonschrift, das ist, neben den Neumen, wirklich angewendet worden ist.**)

Die Zeichen, deren sich diese letztere Tonschrift bediente, und deren Gerbert uns nicht weniger als vierzig namhaft und anschaulich gemacht hat, der Ottobauersche (Lassbergische) Codex aber sogar zwei und fünfzig mit ihrer Nomenclatur und Abbildung enthält — diese so genannten Neumen, welche die Kirche, auch nach Erfindung und Ausbildung der Note, sogar bis in das 14. Jahrhundert beibehielt — die *nota romana*, welche auf Karl's des Grossen Veranlassung die Sänger P. Hadrian's I. nach Frankreich brachten — beruhten auf derselben Idee, welche der später (nach Guido's Zeit) eingeführten Note ebenfalls zum Grunde lag, indem sie dem Sänger durch ihre höhere oder tiefere Stellung

---

*) Gemessen, in Absicht auf Tonhöhe, nicht in Absicht auf Dauer des Tones.

**) M. s. m. Abhandl. über die Tonschrift P. Gregor's M. in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, 1828. No. 25, 26, 27.

das Auf- oder Absteigen der Stimme versinnlichten; sie konnten daher, selbst in jener frühen Zeit, wo die Linien, zur leichteren Erkenntniss der Stelle, und zugleich als Schlüssel zur genaueren Bezeichnung der relativen Tonhöhe, noch nicht in Anwendung waren, schon als Regulatoren des Gesanges dienen, und haben wirklich als solche mehrere Jahrhunderte vor Guido's Zeit gedient. Die Kunst aber, die einfachen Cantilenen der Kirche zu neumiren, war keine so geringfügige Kunst, als wofür Herr A. dieselbe in der oben angeführten Stelle zu halten scheint; und statt zu sagen, das ganze Wissen der Lehrmeister jener Vor-Guidonischen Zeit habe sich hierauf beschränkt — hätte er vielmehr sagen sollen, ihr Wissen habe sich bis dahin erstreckt; denn, wenn Herr A. anders musikalische Kenntnisse besitzt, die sich mehr aus dem zuversichtlichen Tone, in dem er sich über musikalische Dinge vernehmen lässt, als aus seinen Urtheilen selbst bei ihm vermuthen lassen, so muss er zugeben, dass man, um jenes zu leisten, und um wohl gar „Tractate darüber zu machen,“ so ziemlich alles musikalische Wissen umfasst haben musste, welches nicht blos die damalige, sondern auch noch die Nach-Guidonische Zeit, bis zu der Epoche des Mensural-Gesanges, überhaupt bewahrt oder aufgefunden haben konnte.

Verschiedene Schriftsteller aus der Vor-Guidonischen Periode, deren Tractate der Fürstabt Gerbert im I. Band seiner *Script. eccl. de mus.* der Welt mitgetheilt hat, hatten ungefähr dieselben mus. Kenntnisse, als Guido selbst. Wahr ist es freilich, dass die Verfasser aller jener früheren Tractate, Deutsche, Franzosen, Engländer oder Spanier waren; und sofern man nach der bekannten Litteratur bis in das XI. Jahrhundert zu schliessen berechtiget wäre, müsste man wahrlich jene „gänzliche Unwissenheit in musikalischen Dingen,“ welche nach der Versicherung des Herrn A. vor Guido geherrscht, „jene Finsterniss,“ in die Guido zuerst Licht gebracht haben sollte, nur in Italien suchen, und den Besitz der musikalischen Kenntnisse in jener frühen Zeit nur den eben genannten andern (oltremontanischen) Nationen zusprechen; hätte nicht Guido selbst, in der Epistel *ad Michaelem*, oder in dem dieser Epistel zugelegten Tractate *(Script. T. II. p. 45.)* ausdrücklich geäussert: „*Vidi enim multos acutissimos Philosophos, qui pro studio hujus artis, non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros;*“ — woraus man wenigstens vernimmt, dass es auch in Italien schon vor Guido und zu seiner Zeit, Musikverständige und Lehrer gegeben habe.

Man sieht zugleich aus dieser Stelle, so wie aus allen Schriften des auch um seiner Bescheidenheit willen ehrwürdigen Mannes, dass er selbst weit von dem Gedanken entfernt war, sich als den Restaurator der Musik anzusehen, oder Ansprüche auf alle jene Erfindungen zu machen, welche ihm in der Folgezeit von seinen abergläubischen Verehrern, ohne Ziel und Mass, zugeschrieben worden sind.

Was Guido gewusst, was er gelehrt und geleistet, kann, nach allen Grundsätzen historischer Kritik, nicht aus den, durch nichts begründeten Erzählungen späterer Schriftsteller dargethan, noch durch Tiraden sonst sehr achtbarer Litteratoren einer neueren Zeit erhärtet werden.*) Bei Mangel an Zeugen seines Wirkens, kann man sein Wissen, seine Lehren, seine Leistungen, mit Zuverlässigkeit nur aus seinen bekannten Schriften erkennen. Aus diesem Gesichtspuncte wesentlich sind unsere besten Geschichtschreiber, Burney und Forkel, ausgegangen, ohne gleichwohl das Aufsuchen anderer Hilfsquellen zur Vervollständigung seiner Geschichte ausser Acht zu lassen. Ihre Werke sollten von Niemanden, der heut zu Tage sich auch nur mit irgend einem Ausschnitt der Kunstgeschichte befasst, noch ignorirt werden, und es ist Schade, dass diese Quellen dem Verfasser der Dissertation unzugänglich geblieben waren: diese Historiographen sind es, die zuerst über Guido und desselben Wirken Licht verbreitet, und ihm diejenige Gerechtigkeit haben widerfahren lassen, welche jeder ehrliche Autor von Seite der Kritik (der Nachkommen wie der Zeitgenossen) allein zu erlangen wünschen kann; auch ist das Kapitel über Guido von ihnen mit besonderer Vorliebe und mit belehrender Ausführlichkeit behandelt worden.

Im endlichen Ergebnisse der vorliegenden Daten zeigt es sich dann freilich, dass von den Erfindungen, welche Guido im Verlauf der Zeiten zugeschrieben worden sind, (daher auch von Herrn A. fest geglaubt und behauptet werden,) mehrere durchaus in Abrede gestellt, andere als sehr zweifelhaft erklärt werden müssen, und nur wenige, und auch diese nur mit wesentlichen Modificationen, zugestanden werden können. — Und zwar:

1) Das Gamma hat Guido keineswegs zuerst eingeführt; er hatte es (wie schon oben gesagt worden,) vorgefunden: — „*Γ graecum, a modernis adjunctum.*“ *Microl. Cap. II.*

2) Die 7 Buchstaben zur Benennung der Klänge rühren aus der Zeit P. Gregor's des Grossen her; ihr Gebrauch zur Notirung eines Gesanges kann nicht als eine Erfindung Guido's angesehen werden.

---

*) Man pflegt insgemein zu viel Gewicht zu legen auf die Angaben der Annalen- und Chronikenschreiber, und der Verfasser von Gelehrten-Geschichten; wie z. B. Siegbert von Gemblours, Fabricius, Trithemius u. a. m. oder, aus einer späteren Zeit, Mabillon, die Verfasser der *Histoire littéraire de la France* u. a. m. Alle Achtung für ihren Fleiss wie für ihre Wahrheitsliebe: sofern sie aber nicht blos die Geschichte ihrer Zeit schrieben, sondern sich die Aufgabe machten, jene einer vergangenen Zeit nachzuholen, zu ergänzen, oder die anderweitig schon geschriebene, Vollständigkeit halber, in ihre Chronik aufzunehmen, so können sie nach den Regeln historischer Kritik, wenn sie (wie gewöhnlich) ihre Quellen nicht anzeigen, oder wohl gar mit kaum geänderter Textirung dem älteren Annalisten nur nachschreiben, blos wie Zeugen vom Hörensagen betrachtet werden, und ihre Aussagen nur durch Uebereintreffen der Umstände, nicht durch das Ansehen oder durch die Menge der Aussagenden, einiges Gewicht erlangen.

3) Sein Monochord ist jenes des Boëtius; alle gelehrten Musiker — seit Pythagoras, dem Erfinder — kannten es; und noch hundert Jahre vor Guido hatte es Hucbald beschrieben und erklärt.

4) In der Lehre von den Tropen (*Modis* — Tonarten) hat Guido nichts Neues, sondern das schon von Hucbald und Oddo (von Clugny) erklärte, vorgeblich von den Griechen überkommene, schon von P. Gregor d. G. adoptirte System.

5) Die Diaphonie, oder das sogenannte Organum — die ersten Versuche einer Verbindung mehrerer gleichzeitig in verschiedenen Intervallen singender Stimmen — hatte ebenfalls Hucbald schon beschrieben: Guido hat die Sache weder verbessert noch erweitert, und die Harmonie keineswegs so gefördert, um von ihm (wie es seine Verehrer haben wollten,) den Anfang des Contrapunctes zu datiren, welchen man mit älterem Rechte vielmehr bei Hucbald gegeben annehmen müsste, wenn man ja doch eine Benennung, welche nur einem Werke gereifter und geregelter harmonischer Kunst gebührt, den völlig verfehlten Versuchen beilegen will, worin der eine wie der andere die Möglichkeit, Töne zu Accorden zu verbinden, in chimärischen Beispielen zu beweisen vermeinten.

6) Von dem Clavier, Polyplectrum oder Spinett, dessen Erfindung von P. Kircher so zuversichtlich dem Guido zugeschrieben wird, ist bei diesem (und bei dessen Nachfolgern) noch lange keine Spur zu finden: Man weiss aus seinen Schriften, dass er — um den Anfängern den Ton anzugeben — sich der Monochordes bediente;*) hätte er ein Clavier-Instrument gehabt, es hätte ihm dieses besser als jenes unbehilfliche Werkzeug dazu gedient, ihnen nicht nur den Ton anzugeben, sondern auch den vollständigsten Begriff der (diatonischen) Tonleiter in ihrer Wirkung auf das Gehör zu verschaffen. Zudem hätte das Clavier, in Absicht auf Harmonie, ihm ganz andere Entdeckungen geliefert, Dinge, von denen dem Ehrenmanne noch nichts träumte; er müsste sich wenigstens von der Kakophonie successiver Quarten oder Quinten sehr bald überzeugt, und die Concordanz der Terze gefunden haben.

7) Die einst viel gerühmten Sylben *ut re mi fa sol la* hat die Nachwelt allerdings von Guido in gerade absteigender Linie geerbt: sie werden aus einer Stelle in desselben Epistel an seinen Freund Michael abgeleitet; er schreibt diesem: „Willst du deinem Ge-„dächtnisse einen Ton oder Neuma einprägen, um ihn in irgend einem dir bekannten Gesange „wieder zu finden, und ohne Anstand angeben zu können, so mögest du dir diesen Ton „oder Neuma im Anfange irgend eines sehr bekannten Gesanges merken — *(debes ipsam „vocem vel neumam in capite alicujus notissimae symphoniae notare)* und für jeden, im Ge-„dächtniss zu behaltenden Ton einen dergleichen Gesang *(hujusmodi symphoniam)* in Bereitschaft

---

*) *Epist. ad fratr. Mich.* bei Gerb. T. II. p. 44.

„haben, welcher mit demselben Tone anfängt: es sei diess zum Beispiel der hier folgende, „dessen ich mich beim Unterricht der Knaben vorzüglich und bis zu Ende bediene; *(imprimis atque etiam in ultimis utor:)* *)

C *D F DED*
„*Ut queant laxis*
D*DCD EE*
„*Resonare fibris*
E*FGE DECD*
„*Mira gestorum*
F *G a GFEDD*
„*Famuli tuorum*
G*aGFE FGD*
„*Solve polluti*
aGa FGaa
„*Labii reatum.*
GFED C E D
„*Sancte Joannes.*"

Offenbar hat Guido seinem Freunde damit nur ein Beispiel *(ad libitum)* geben wollen, indem er es seinem Gutdünken überlässt, sich irgend eines ihm geläufigen Gesanges zu bedienen. In der That aber hätte für den ausgedrückten Zweck schwerlich irgendwo ein passenderes Vehikel gefunden werden können, als in jenem angeführten ersten Vers einer bekannten Hymne an den heiligen Joannes, worin (zufälliger Weise) jeder Satz der dazu gehörigen Melodie mit der nächstfolgenden aufsteigenden Note beginnt; wie es die oben darüber gesetzten gregorianischen Buchstaben zeigen. **)

Wie aber die, fast mehr in Art eines guten Rathes (Handwerks-Vortheiles) gegebene Anleitung, in der Praxis des Lehrgeschäftes anzuwenden sei, geht aus obigem Texte nicht

---

*) *S. S. de mus.* II. p. 45.

**) Wie es gekommen, dass Guido die Aufgabe mit den sechs Melodie-Sätzen, welche dort von C anfangend nur bis zum A reichen, für alle Fälle gelöst ansehen konnte, erkläre ich mir daraus, dass überhaupt im Kirchengesange der Fall einer mit dem siebenten Tone der Leiter, nämlich mit ♭ oder ♮, beginnenden Melodie nie und nirgends vorkommen konnte, daher ein Melodien-Satz als Hilfsmittel zur Erinnerung an diesen siebenten Ton eben so unnöthig gewesen wäre, als sich auch schwerlich ein Beispiel dafür hätte finden lassen. Aber eben daraus, dass Guido den siebenten Ton nicht berücksichtiget, ist zu schliessen, dass es keineswegs desselben Absicht gewesen, eine neue Art von Tonleiter, und zur Benennung der Töne in einer solchen Tonleiter Sylben einzuführen.

hervor, und auch die daselbst gleich nachfolgende Erläuterung*) ist nicht so beschaffen, um die Sache klärer zu machen: das Unzureichende derselben musste Guido selbst sehr wohl eingesehen haben, indem er endlich hinzufügt, er könne alles dieses schriftlich nicht genugsam ausdrücken, und nur im mündlichen Gespräche *(facili tantum colloquio)* deutlich machen.

Wie es nun auch damit sei, aus den Anfangssylben jener, von Guido blos zu leichterer Erinnerung an den Ton vorgeschlagenen Hymne, ist die sogenannte Solmisation entstanden, deren Wesen in den Singschulen nach (angeblich) Guidonischer Methode darein gesetzt wurde, dass die Sylben nicht etwa, (wie diess in irgend einer späteren Periode in den französischen Singschulen üblich geworden und noch üblich ist,) auf einen bestimmten Ton

ut re mi fa sol la
für *C D E F G A*

bezogen, sondern nach gewissen Regeln so gewählt wurden, dass auf die Stellen, wo im Gesang das Semitonium fällt, die Sylben *mi fa* zu stehen kommen mussten. In dieser Absicht mussten die Sylben oft gewechselt werden, um das *mi fa* an seinen gehörigen Ort zu bringen; und diese Mutation ward in der Folgezeit, als man, aus den natürlichen diatonischen Tonleitern heraustretend, sich fingirter Tonleitern, sogar von jeder Taste des Clavieres anfangend, zu bedienen unterfing, in den Singschulen immer beschwerlicher, für die unglücklichen Sängerknaben ein Gegenstand beständiger Angst; *(crux tenellorum puerorum.)*

Ob Guido selbst eine Solmisation in diesem Sinne gleich ursprünglich erdacht, ist wenigstens sehr ungewiss: aus seinen Schriften geht ein solcher Gebrauch der Sylben nicht hervor.**) Aber eben so wenig lässt sich aus irgend einer Stelle folgern, dass der Autor die Absicht gehabt haben könne, diese Sylben nur an die Stelle der guten alten Gregorianischen Buchstaben einzuführen; eine Neuerung, die durchaus so nutz- als zwecklos gewesen wäre.

---

*) A. a. O.

**) In keinem seiner Tractate wird von dem *mi fa,* als zur Bezeichnung des *semitonii* bestimmt, Erwähnung gethan, überhaupt nirgends von Sylben; überall nennt der Autor die Töne mit den bekannten Buchstaben. — Auch erinnert Hr. Fétis ausdrücklich in seinem Art. über Guido, dass die in der Gerbertschen Sammlung, in den *regulae rhythmicae* (S. 25) über die (Gregorianischen) Buchstaben gesetzten Guidonischen Sylben (*ut re mi fa sol la*) in keiner der von ihm eingesehenen Handschriften, auch nicht in dem Codex von S. Evroult, an dieser Stelle zu finden seien, daher von irgend einem unwissenden Abschreiber eigenmächtig interpolirt worden sein müssten. Unser Forkel sagt (II. 279), würdig eines kritischen Historikers: „So lange wir Guido und seine, ihm zugeschriebenen Erfindungen gewiss „immer am billigsten und richtigsten nach seinen eigenen Worten beurtheilen werden, so lange müssen und können wir „auch annehmen, dass das, wovon er selbst schweigt, ihm nur aufgebürdet worden, dass er folglich „an den Uebeln, die der missverstandene Gebrauch seiner Sylben in der Folge der Jahre ver„anlasst hat, unschuldig sei.“

Bemerkenswerth ist es, dass *Berno Augiensis* und *Hermannus Contractus*, musikalische Schriftsteller und ganz eigentlich Zeit- und Altersgenossen Guido's, von den Sylben und von der Solmisation (in irgend einem Sinne) nichts wissen, und dass auch die zunächst, noch in dem Jahrhundert Guido's, gefolgten Schriftsteller, *S. Wilhelmus Hirsaugiensis*, *Theogerus* Bischof zu Metz, und *Aribo Scholasticus*, von welchen zuverlässig wenigstens der erste und dieser letztere Guido's Werke und Lehren kannten, indem sie sich auf dieselben berufen, eben so wenig von dem *ut re mi fa sol la* Erwähnung gethan haben. Erst Joannes Cotton, einer der bedeutendsten Schriftsteller der nach-Guidonischen Periode, (muthmasslich aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts,)*) und gewissermassen Commentator Guido's, spricht im I. Kapitel und in einigen andern Stellen von dieser Sache; er sagt: Engländer, Franzosen und Deutsche bedienten sich dieser sechs Sylben; — und fügt (sonderbarer Weise) bei: „die Italiener aber haben andere“ (Sylben).**) — Zunächst bezeugt *Siegebertus Gemblacensis*, der Verfasser einer Chronik, welche von 181 bis 1112 reicht, *ad annum 1028*,. dann eben derselbe in dem Buche *de Script. eccl.* die Einführung der sechs Sylben durch Guido.***) Obwohl nun gedachter Siegebert († 1113) nicht eben (wie Burney sagt) „beinah' ein Zeitgenosse Guido's“ — *(nearly contemporary with Guido)* und im Jahre 1028 vermuthlich kaum noch geboren war, so liegt darin wenigstens der Beweis, dass die Tradition schon zu Anfang des XII. Jahrhunderts die Erfindung der Solmisation dem Guido zuschrieb. — Wenn nun Guido selbst sich (in der oben S. 33 citirten Stelle) auf die davon „im mündlichen Gespräche“ deutlicher gegebene Erläuterung bezieht, welcher ganz gewiss seine Schüler theilhaftig geworden sein müssen; wenn wir ferner erwägen, dass, einmal schon Sylben, und zwar jene sechs, als Vehikel für den Gesangunterricht angenommen, irgend ein anderer, auf einen nützlichen Zweck abzielender Gebrauch davon, als zur Erkennung des Halbtones mittelst des *mi fa*, kaum

---

*) Ueber Cotton, dessen Lebensperiode und Heimath, vergl. Kandler's Werk über Palestrina nach Baini (Leipzig 1834) S. 149, die Anmerkung des Herausgebers. Die Hypothese des ehrwürdigen Gerbert, der in Joann. Cotton einen gewissen Joannes Scholasticus in dem Kloster S. Matthiä zu Trier im Jahre 1047 vermuthet, beruht doch auf allzu schwachem Grunde.

**) *Sex sunt syllabae, quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Alemani utuntur his ut re mi fa sol la, Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis. Apud Gerb. T. II. p.* 232. Wer kann Auskunft geben über die Sylben, welche in Italien, dem Vaterlande Guido's, damals üblich gewesen sein sollen? —

***) *In hoc prioribus praeferendus (Guido), quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discant vel doceantur per ejus regulam, quam per vocem magistri aut per usum instrumenti, dummodo sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces quas solas regulariter musica recipit: hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distinctis, per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentae et remissae elevationes vel depositiones earumdem vocum. In Chronico ad annum* 1028 *et in libro de Script. eccles. cap.* 144. — Burney (II. 95) legt so viel Gewicht auf dieses Zeugniss Siegebert's, dass er es für gültiger hält, als irgend einen Beweis, welcher aus den eigenen bekannten Schriften Guido's angeführt werden könnte: eine Ansicht, die ich nimmer mit dem sonst sehr gründlichen Historiographen theilen würde.

gedacht werden mag; (wie umständlich und unnöthig uns diess heut zu Tag vorkommen muss:) so werden wir endlich doch nicht umhin können, in diesem Falle das Zeugniss der Tradition in dem Sinne gelten zu lassen: dass die Solmisation gegen Ende des Jahrhunderts schon bekannt gewesen und (wie manches Andere) dem Guido zugeschrieben wurde; wenn gleich die Lehrmethode glaublich schon unter den Händen seiner nächsten Nachfolger Modificationen erfahren hatte. Ihre eigentliche Ausbildung hat die Solmisation gewiss erst in der Folge, in der Praxis und durch diese, vollends erhalten.

8) Das Hexachord kommt in Guido's Schriften weder der Sache, noch dem Namen nach vor: allerdings ist in der Octavleiter ein Hexachord enthalten, so gut als ein Pentachord, ein Tetrachord und ein Trichord, und aus jeder solchen Tonreihe lässt sich ein, in den Haupt-Ton zurückkehrender Cyclus darstellen; gewiss aber hatte Guido nicht daran gedacht, eine lückenhafte Leiter von sechs Tönen an die Stelle der Octave zu setzen, indem er eben da, wo er von seiner Methode mit dem *Ut queant laxis* gesprochen, alsogleich und unmittelbar wieder auf die 7 Töne der Tonleiter übergeht, und seine Theorie überall nur auf dem Systeme der Octave beruht.*) In den Tractaten der nachgefolgten Schriftsteller des XI. Jahrhunderts ist so wenig von Hexachorden die Rede, dass bei ihnen vielmehr Alles noch auf dem alten System der Tetrachorde beruht. Das in der Erklärung der Solmisation einst eingeführte Schema der Hexachorde — eine Art von Cyclus — scheint erst um die Mitte des nach-Guidonischen Jahrhunderts in den Singschulen erdacht worden zu sein, da bei dem oben genannten Commentator Joa. Cotton davon noch nichts vorkommt.

ee	—	—	—	—	—	—	*la*
dd	—	—	—	—	—	*la*	*sol*
cc	—	—	—	—	—	*sol*	*fa*
{ hh	—	—	—	—	—	—	*mi*
{ bb	—	—	—	—	—	*fa*	
aa	—	—	—	—	*la*	*mi*	*re*
* g	—	—	—	—	*sol*	*re*	*ut*
* f	—	—	—	—	*fa*	*ut*	
* e	—	—	—	*la*	*mi*		
* d	—	—	*la*	*sol*	*re*		
* c	—	—	*sol*	*fa*	*ut*		
{ h	—	—	—	*mi*			
*{ b	—	—	*fa*				
* a	—	*la*	*mi*	*re*			
G	—	*sol*	*re*	*ut*			
F	—	*fa*	*ut*				
E	*la*	*mi*					
D	*sol*	*re*					
C	*fa*	*ut*					
♮	*mi*						
A	*re*						
Γ	*ut*						

In diesem Schema, welches ich hier zur alsbaldigen Einsicht einrücke, kamen dann auch erst (an den hier von mir mit dem Sternchen bezeichneten Stellen) die den Gregorianischen Buchstaben entsprechenden Sylben der neben an in der horizontalen Linie stehenden Hexachorde zum Vorschein, und so entstand jene bizarre Nomenclatur, welche in den italienischen Musikschulen (und zwar meines Wissens nur dort) zur Benennung der Töne eingeführt worden ist, und daselbst noch gilt; nämlich: ***Alamire***, ***Befami***, ***Cesolfaut***, ***Delasolre***, ***Elami***, ***Fefaut***, ***Gesolreut***. Diese Benennungen (*sesquipedalia verba*)

*) *Sicut* (fährt der Autor am angeführten Orte fort) *in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Aliae vero quae super septem adjunguntur eaedem sunt, et per omnia similiter canunt, in nullo dissimiles nisi quod altius dupliciter sonant, ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur, hoc modo:*

Γ A B C D E F G a b c d e f g $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ c\ d}{a\ b\ c\ d}$. (*Apud Gerb.* II. p. 46.)

wurden endlich auch in die sogenannte *manus Guidonis* übertragen, von welcher sogleich die Rede sein wird. *)

9) Von der harmonischen oder so genannten Guidonischen Hand ist in den eigenen Tractaten Guido's so wenig, als selbst in jenen der zunächst gefolgten musikalischen Schriftsteller die mindeste Spur zu finden: sie war ohne Zweifel eine Erfindung seiner Schüler. Man hatte die (in jener Zeit als wunderbar angesehene) Entdeckung gemacht, dass der Schöpfer dem Menschen an der Hand gerade soviel Glieder gegeben hatte, als in dem Systeme des grossen Lehrers Töne angezeigt waren, nämlich 19, (von Gamma bis $\overset{\text{d}}{\text{d}}$.) Nun sollte also die Hand dazu dienen, mit Hilfe des Ortsgedächtnisses, dem Lehrling einen sinnlichen Punct für jeden Ton zu bezeichnen. Jedes Glied erhielt einen Ton; man fing mit dem oberen Gliede des Daumens an, welcher das Gamma bekam; von da fuhr man herab, dann quer hinüber, am kleinen Finger hinauf, von da herüber an den oberen Gliedern der folgenden drei Finger, vom Zeigefinger herab, und so weiter im Kreise: der lezte Ton $\overset{\text{d}}{\text{d}}$ kam demnach auf das zweite Glied des Mittelfingers, womit der Cyclus geschlossen war. Das $\overset{\text{e}}{\text{e}}$, ein Zusatz der Neueren, fand keinen Platz mehr, und wurde über den Mittelfinger hinausgesetzt. **)

---

*) Die deutschen Musikschulen haben sich der Guidonischen Sylben (und, Dank sei Mattheson's satyrischer Geissel, auch der sogenannten Mutation) seit etwa hundert Jahren gänzlich entschlagen; sie bedienen sich (nicht zur Uebung der Stimme, wohl aber zum Erkennen und Treffen eines gegebenen Gesanges) der, bei ihnen niemals ganz ausser Gebrauch gekommenen, viel zweckmässigeren Benennung der Töne nach den Gregorianischen Buchstaben. Auch in England sind jetzt nur die Buchstaben im Gebrauch. Die Franzosen haben zwar vorlängst die Mutation aufgegeben, die Sylben aber beibehalten, und auf der diatonischen Leiter unabänderlich fixirt: *ût re mi fa sol la* für: *c d e f g a*; — der Mangel einer siebenten Sylbe verursachte lang einige Verlegenheit, bis endlich ein Wohlthäter erstand, der das *si* erfand; eine dort für wichtig geachtete Erfindung, auf welche verschiedene berühmte Lehrer Anspruch gemacht haben. (*Adhuc sub judice lis est.*) Soll der Ton mit ♯ erhöht, oder mit ♭ vermindert genannt werden, so wird dort der Sylbe *dièse* oder *bémol* beigesetzt; wenn wir zum Beispiel sprechen: *as dur*, so lautet es dort: *la bémol majeur*; *es mol* — *mi bémol mineur* u. s. w. Unsere Schüler abecediren singend mit Leichtigkeit z. B. die aufsteigende Scala von *as dur* folgendermassen: *As B C Des Es F G As* — in der französischen Schule lautet es: *Labémol, Sibémol, Ût, Rebémol, Mibémol, Fa, Sol, Labémol.* Etwas umständlich ist dort auch die Bezeichnung des Tones hinsichtlich seiner Stelle im Notensystem; wenn wir z. B. sagen: das zweigestrichene *Dis* ($\overline{\overline{Dis}}$), so bedient sich der Franzose nothwendiger Weise einer Umschreibung, z. B.: das *re dièse* auf der 4ten Linie im Violin-Schlüssel. — Die Italiener stimmen in dem Gebrauch der (7) Sylben mit den Franzosen überein, und bedienen sich, um einzelne Töne zu nennen, auch noch der zusammengesetzten Sylben, *Cesolfaut* für c — *Delasolre* für *d* — u. s. w., auch ist das *do re mi fa* mit der Mutation bei ihnen noch nicht ganz verschollen. — Rousseau (im *Diction.* Art. *Solmisat.*) sagt von der deutschen Methode: *il faut être Allemand, pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.* Mir geben die hier gezeigten Arten, die Elemente der Musik zu lehren, nur zu der Betrachtung Anlass, dass es überhaupt um die verschiedenen Methoden, irgend etwas zu lehren, eine ziemlich gleichgültige Sache sein müsse, da selbst in den französischen und italienischen Schulen tüchtige Musiker erzogen werden.

**) Wie bekannt auch diese sogenannte harmonische oder Guidonische Hand dem beleseneren Theile der Musikliebhaber sein mag, wird es für manchen angenehm sein, sich eine solche in der hier eingerückten Abbildung zu vergegenwärtigen, in welcher die Ordnung, nach welcher die Töne gezählt wurden, mit Zahlen angezeigt ist.

Zu Seite 36.





Auf die sogenannte Guidonische Hand wurde in den Singschulen ausserordentlich viel gehalten. *(Disce manum tantum, si vis cognoscere cantum.)* Uns erscheint sie nur als eine kindische Spielerei, und es ist gewiss, dass sich vielleicht hundert vernünftigere und bessere Methoden für den vorgegebenen Zweck hätten finden lassen; sehr richtig bemerkt aber Forkel (II. 285), dass keine andere so wunderbar gewesen wäre, wie diese; „der Erfinder derselben, (sagt er,) er mag gewesen sein, wer er will, kannte die Menschen seines Zeitalters; er wusste ihnen durch sein Spielwerk Lust zur Erlernung der Musik zu machen, und schaffte vielleicht dadurch der Kunst weit grössere Vortheile, als wenn er etwas Klügeres erfunden hätte.“

Man findet die „Hand“ (meines Wissens) überall schon mit den, von mir oben (S. 35) angezeigten, aus dem Schema der Hexachorde hervorgegangenen, zusammengesetzten italienischen Sylben: *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi* u. s. w., obgleich diese auf der „Hand“ selbst ganz zwecklos sind; meistens auch zugleich mit beigefügten viereckigen weissen Noten, (bei Mangel von Linien und Schlüssel ohne eigentliche Bedeutung;) oft auch (wie eben in dem hier vorliegenden Facsimile) an betreffenden Stellen mit eingerückten ziemlich neuen Schlüsselzeichen. Aus diesen, (in Beziehung auf die „Hand“ unwesentlichen,) Zusätzen ist es erlaubt, auf das Jahrhundert, in welchem sie gezeichnet worden, mit Sicherheit zu schliessen: schwerlich wird auch noch im XII. Jahrhundert eine so gezeichnete Hand als authentisch nachgewiesen werden können. *)

Ob übrigens auch die Abbildungen der sogenannten Guidonischen Hand aus späteren Jahrhunderten herrühren: die Methode, die Töne an den Knöcheln der eigenen linken Hand zu suchen, muss gegen das Ende des Guidonischen Jahrhunderts schon bekannt und ziemlich

*) Eine solche Hand, mit dem *Cesólfaut*, *Delasolre* u. s. w. soll sich in einem (noch unedirten) Tractate S. Wilhelm's von Hirschau befinden, welchen in einem schönen Pergament-Codex, angeblich aus dem XII. Jahrhundert, Herr C. G. von Murr in Nürnberg besass, und in einer kleinen Druckschrift: *Notitia duorum Codicum mus. Guid. Aretini Saec. XI.* (?) *et S. Wilh. Hirsaugiensis Saec. XII. etc. Norimb.* 1801 — den Liebhabern käuflich anbot. Von dort her hat unser Lexikograph Gerber, im n. Lex. Art. S. Wilhelm, ein Facsimile der Hand eingerückt. S. Wilhelm aber gehört sogar noch in das XI. Jahrhundert; (im J. 1068 wurde er zum Abte des Klosters Hirschau gewählt.) In jenem Tractate dieses mus. Schriftstellers, den wir durch Fürstabt Gerbert kennen, kommt nichts vor, das auf desselben Kenntniss des Hexachords, der Solmisation oder der sogenannten Guidonischen Hand könnte schliessen lassen. Wäre nun auch (wie es heisst,) jener Codex des H. v. Murr ein von dem bekannten Tractate S. Wilhelm's verschiedenes Werk, und wäre dessen Echtheit (als eines Tractates dieses Autors und einer Handschrift aus dem XII. Jahrhundert) wirklich erwiesen, so würde es vor Allem noch auf die Untersuchung ankommen: ob darin (wovon die in Gerbert's Lexicon angeführten Capitel-Anzeigen nichts vermuthen lassen,) eine Erklärung des Hexachords und eine Hinweisung auf die vorgebliche Hand vorkommt; indem sonst diese Hand (unbeschadet der Echtheit des Tractates selbst,) apokryph, nämlich von dem (späteren) Copisten oder Sammler eigenmächtig beigefügt worden sein könnte. Ohne die Einsicht des Codex, dessen gegenwärtiger Besitzer uns nicht bekannt ist, wird dieser Zweifel nicht zu heben sein.

verbreitet gewesen sein, da auch hiervon schon bei Siegebert*) und bei Cotton**) Erwähnung geschieht.

Bei der sorgfältigsten Prüfung der Schriften Guido's findet man endlich nur folgende Entdeckungen oder Verbesserungen, auf die er selbst Anspruch macht, oder zu machen scheint:

Erstens: Eine neue Methode des Unterrichtes, mittelst welcher er seine Schüler in sehr kurzer Zeit dahin gebracht, einen jeden, ihnen unbekannten Gesang vom Buche zu singen, was vor ihm die Sänger ihr ganzes Leben hindurch nicht erreichen konnten.

Zweitens: Die Einführung der Linien bei der Notirung der Gesänge. — Wir benützen die gegebene Gelegenheit, diese Gegenstände etwas ausführlicher zu behandeln, weil sie, zumal jener von der Notation Guido's, überall noch nicht hinlänglich beleuchtet zu sein scheinen, und es unsere Aufgabe ist, den Irrthümern, welche in der vorliegenden Dissertation erneuert, und oft noch bei sonst ziemlich belesenen Personen angetroffen werden, entgegen zu wirken.

Was das erste betrifft, so ist die Thatsache selbst nicht zu bezweifeln: Guido erzählt in jeder seiner vorhandenen Episteln, und gelegentlich in seinen Tractaten, den auffallend schnellen Fortgang der Gesangschüler nach seiner Methode.***) — Worauf diese seine Unterrichts-Methode beruhte, wird freilich (wie Tiraboschi mit allem Grunde bemerkte,) dem Leser nirgends recht klar. Es scheint nicht, dass hierbei das *ut re mi fa sol la* auf irgend eine Weise besonders wesentlich gewesen. Da es nämlich, wie A. bei einer anderen Gelegenheit bemerkt, richtig ist, dass, der Zeitfolge nach, der Mikrolog älter sein muss als die *Epist. ad Fr. Michaelem;* so ist es glaublich, dass Guido zur Zeit, als er den Mikrolog schrieb, auf das *ut re mi fa sol la*, dessen erst in letztgedachter Epistel Erwähnung geschieht, noch nicht verfallen war. Er musste also auch ohne diese Sylben

---

*) In der oben S. 34 in der Anmerkung angeführten Stelle.

**) *In manus etiam articulis modulari assuescat.* A. a. O.

***) . . . . . *annali spatio aut si multum biennio perfectum cantorem efficimus.* So lautet es in der Epistel *ad Mich.* (a. a. O. S. 43). — Wenn es früher im Mikrolog (das. S. 3) hiess: *ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis praeberetur*, so kann diess wohl nur so zu verstehen sein, dass die Schüler fähig waren, einen unbekannten Gesang vom Blatt aufzufassen: die Fertigkeit im Vortrage aus dem Stegreif konnte immer erst durch fortgesetzte Uebung erlangt werden. — So muss auch Guido's Angabe (das. S. 44) erklärt werden, wo er seinem Freunde Michael seine Audienz beim heiligen Vater beschreibt: *non prius destitit, aut de loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix in aliis tam subito in se rocognosceret.*

seine Schüler schon mit dem guten Erfolge unterrichtet haben, den er in dem Mikrolog anzeigt: (obgleich er nachmals in den Sylben wieder eine Erleichterung gefunden haben mochte.)

Sehr wahrscheinlich indess ist es immer, dass das von ihm angewandte Hilfsmittel minder wesentlich auf dem Abecediren oder auf der Syllabisation, (wenn er sich des einen oder der andern ja schon bediente,) ja selbst minder wesentlich auf dem Verfahren im Unterrichte, mit Hilfe des von ihm in die praktische Singschule eingeführten Monochords, als auf der von ihm verbesserten Notation beruht habe, deren mangelhafte Beschaffenheit eben bis dahin das Singen einer unbekannten Melodie vom Blatte völlig unmöglich gemacht haben musste.

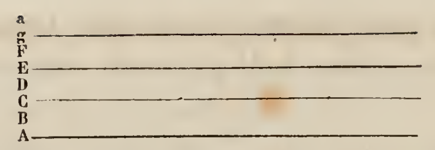
Was aber diesen anderen Gegenstand, die Notation betrifft, so ist vor allem zu wissen, dass zu Guido's Zeit zweierlei Tonschrift bekannt und im Gebrauch war, nämlich: mit Buchstaben und mit Neumen. Erstere scheint zwar nur der Schule angehört zu haben; denn die Choralbücher selbst findet man (wie schon gesagt,) überall mit Neumen notirt.*) Guido erklärte sich mit Vorliebe für die Buchstaben, ohne doch darum die vorgefundenen, allgemein üblichen, in der Liturgie so zu sagen geheiligten Neumen zu verwerfen:

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
*Si assidue utantur (sic) saltem tribus mensibus***);
Causa vero breviandi neumae solent fieri,
Quae si curiosae fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litterae cum lineis:

---

*) Verschiedene andere Notationen waren wohl hier und dort versucht worden, welche jedoch nie ausgebreitet, sondern meistens da, wo sie entstanden, in dem Kloster des Erfinders, begraben wurden. Selbst die Notation Hucbald's im X. Jahrhundert, eine Nachahmung der alten griechischen, (mit stehenden, verkehrten, schiefen oder liegenden grossen Buchstaben,) war nur etwa von einigen speculativen Musikern, welche sie zufällig überkommen haben mussten, adoptirt; im allgemeinen war sie unbemerkt und ohne Einfluss vorüber gegangen, und hatte keineswegs Epoche gemacht.

**) Diese drei Verse musste A. ganz vergessen haben, als er S. 93, gegen F. A. Gerbert, die Vorliebe Guido's für die Buchstaben-Notation läugnete: mit Punkten aber, oder, was dasselbe wäre, mit Noten, (wie er selber in der angeführten Stelle annimmt,) hat Guido niemals notirt. — Dass übrigens hier immer nur von den Gregorianischen Buchstaben *a b c d e f g* die Rede ist, bedarf kaum einer Erinnerung; von der Hucbaldischen Notation ist weder bei Guido noch bei dessen Nachfolgern, Schülern und Erklärern, irgendwo mehr, auch nur die geringste Erwähnung zu finden.

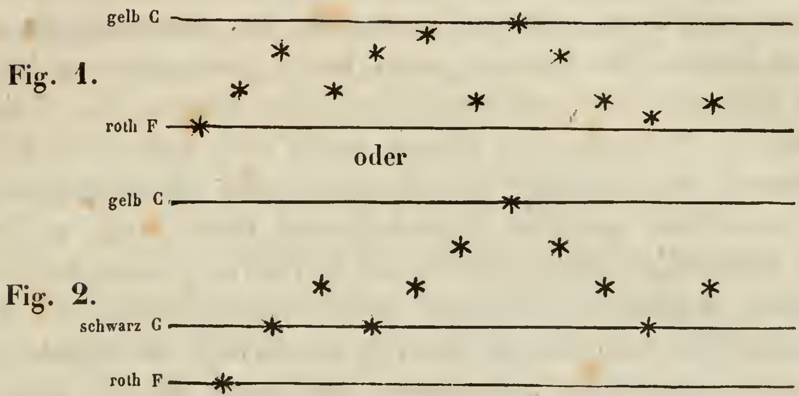


das ist, wenn Linien gezogen, und am Anfang dieses Linien-Systemes (wie wir es heut zu Tag nennen würden,) als eine Art von Schlüssel, die Buchstaben angeschrieben werden.
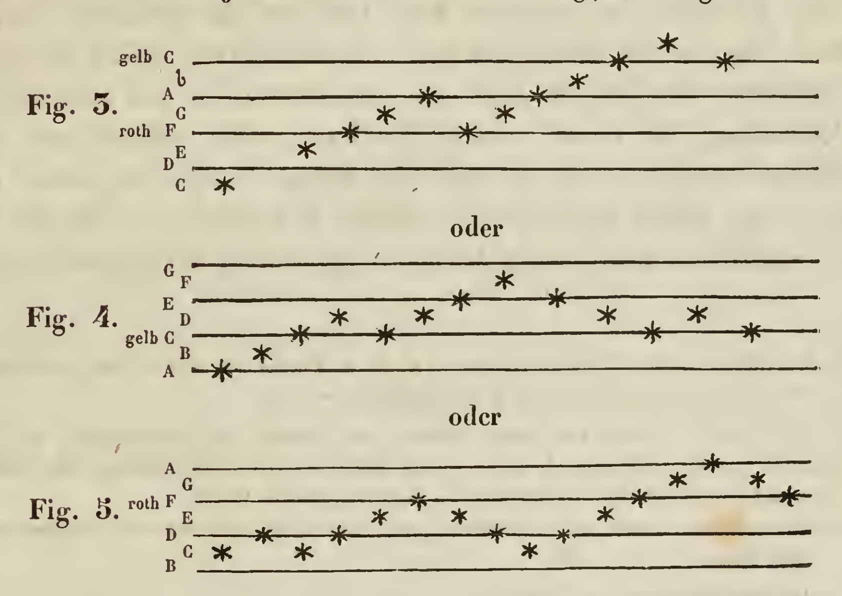
Denn diess war der grösste und wesentlichste Mangel an der Neumenschrift vor Einführung der Linien: dass die Stellung des Zeichens der Geschicklichkeit des Copisten oder Schreibers überlassen war; und das selbst das geübteste Auge kaum jemals hingereicht haben konnte, die Neuma so genau zu setzen, dass man sich bei dem Wiederlesen nicht um eine oder mehr Tonstufen hätte irren können. Darum ist es sehr glaublich, dass besonders fleissige und nette (und zudem wohlunterrichtete) Schreiber schon lange vor Guido darauf verfallen waren, sich die Arbeit durch eine quer über den Text gezogene Linie, die nach Beendigung der Schrift verwischt werden konnte, zu erleichtern. Bald darauf fing man an, diese Linie, mit Rücksicht auf den Leser (Sänger) kennbar und bleibend zu machen, und diese Linie diente zugleich als Schlüssel, indem man ihr vorn am Rand den Buchstaben **f** oder **c** beisetzte. Eine weitere Verbesserung war es, als man anfing, sich zweier Linien zu bedienen, deren eine gelb gefärbt das **c**, die andere roth gefärbt das **f** andeutete: zwischen diese zwei Linien wurden, höher oder tiefer gestellt, die zwischen **f** und **c** liegenden Klänge gezeichnet, so dass in dem Zwischenraume die drei Töne *g*, *a* und *b* zu finden, (das heisst zu suchen,) waren.*) Doch auch mit dieser, von Anderen, damals oder früher schon versuchten Verbesserung der Neumenschrift war Guido noch nicht zufrieden; er fühlte den noch immer übrig gebliebenen Uebelstand, dass die Stellung zweier oder dreier Neumen zwischen zwei Linien (in Einem Zwischenraume) dem Orte nach immer noch der Willkühr und der Geschicklichkeit des Schreibers überlassen war; und wenn einige Schreiber auch schon den Versuch dahin erweitert hatten, noch eine oder mehr Zwischenlinien zu ziehen, und bald auf jede dieser Linien ein Zeichen, bald zwischen zwei Linien zwei Zeichen zu setzen, so half Guido jenem Uebelstande vollends ab, als er auf die einfachste und darum glücklichste Idee verfiel, nur Eine Zwischen-Linie zu brauchen, dafür aber die Linien nicht allein, sondern auch das Spatium, dergestalt anzuwenden, dass nun jeder Ton seinen bestimmten, immer gleichen, daher immer kennbaren Ort erhielt, nämlich: entweder die

*) Burney fand in der Bibliothek Magliabechi zu Florenz ein Missal, das aus dem X. Jahrhundert sein sollte, mit zwei färbigen Linien, roth und gelb; bisweilen war auch nur eine, und zwar rothe Linie. — Ein Beispiel mit einer rothen Linie zeigt P. Martini in seiner *Stor. di Mus.* T. I. p. 184, nach einem Missale, angeblich um das Jahr 900 geschrieben, welches sich in dem Archive der Kathedral-Kirche zu Modena befindet.

Linie, oder das Spatium. Wenn z. B. das System vorher eingerichtet war, wie bei Fig. 1 oder Fig. 2,



so erhielt dasselbe durch Guido jene sinnreichere Anordnung, wie Fig. 3. 4. 5.



Dieses System scheint bald nach Guido's Epoche für die Neumenschrift ziemlich allgemein geworden zu sein: die Vorliebe für das Alte war jedoch noch so mächtig, dass man die Zwischen-Linien gewissermassen noch geheim hielt; sie wurden nämlich entweder nur ganz dünn gezeichnet, oder auch blos mit einem Griffel gerissen; und es dauerte sehr lange, bis man in den Choralbüchern die 4 Linien überall gleich deutlich zeichnete, und die Farben, (welche in Voraussetzung der, als Schlüssel dienenden Buchstaben c oder f zu Anfang der Zeile wirklich überflüssig waren,) endlich beseitigte.

Man findet in den Abschnitten der Guidonischen Tractate obiges Linien-System

auch jezuweilen zur Buchstaben-Notation angewendet: *) nun wäre es zwar nicht durchaus unmöglich, dass Guido, bei seiner Vorliebe für die Buchstaben, grösserer Deutlichkeit wegen, jezuweilen auch diese, auf- und absteigend, zur Erläuterung der Neumen für den Schüler, in und zwischen die Linien gesetzt hätte; gewiss aber war bei der Buchstaben-Notation dieses Hilfsmittel völlig entbehrlich; man findet daher in den vorhandenen Abschriften seiner Werke die Buchstaben am öftesten nur in einer Zeile, (wie bei der sogenannten deutschen Tabulatur,) oder zwar auf- und absteigend, doch ohne Querlinien. **)

Aus Vorstehendem geht nun ziemlich deutlich hervor, was an dem Notations-Systeme dem ehrwürdigen Guido eigentlich als Erfindung zugeschrieben, und verdankt werden darf: denn, obgleich es an einigen Stellen seiner Schriften den Anschein hat, als wolle er sich selbst den Gebrauch der Linien überhaupt als Erfinder zueignen***), so gibt er doch hinwieder anderwärts zu erkennen, dass andere Musiker auch Linien auf verschiedene Art versucht und gebraucht hatten. †) Was in Absicht auf die Notation die folgende Zeit ihm jedenfalls zu verdanken hat, war also die glückliche Vereinfachung, die er darin fand, dass er die Zahl der Linien verminderte, indem er auch jedes Spatium einem bestimmten Tone in der Leiter als unabänderlichen Sitz anwies; ††) eine Idee, durch deren Anwendung die Punkt- oder Notenschrift, sobald diese erfunden ward, alsbald alle Vollkommenheit, deren sie (von der Mensur vorerst abgesehen) nur immer bedurfte, erlangte, und gleich das System erhielt, in welchem sie, mit der in den Choralbüchern später eingeführten (sehr uneigentlich so genannten) Gregorianischen Note, so

---

*) Wie z. B. in dem Mikrolog, nach Gerbert's Ausgabe a. a. O. S. 10 und 12, oder in dem von Murrischen Codex, davon in der oben S. 37 erwähnten Druckschrift eine Probe mitgetheilt worden.

**) Ebendas. S. 30. 47. 48. — Noch eine andere Methode mit Trennung und Aufschichtung der Sylben in 7 Linien (ohne Benützung der Spatien) s. ebendas. S. 20. — Noch andere Beispiele haben Burney und Forkel mitgetheilt, wie sie solche in verschiedenen Abschriften der Guidonischen Tractate gefunden hatten.

***) *Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubeum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado. Reg. mus. de ignoto cantu. Apud Gerbert.* T. II. p. 36.

†) *Quidam ponunt duas voces duas inter lineas,*
Quidam ternas, quidam vero nullas habent lineas,
Quibus labor cum sit gravis, error est gravissimus etc. Reg. rhythm. apud Gerbert. T. II. p. 30.

††) *Dehinc studio crescente inter duas lineas*
Vox interponatur una, nempe quaerit ratio,
Variis ut sit in rebus varia positio. (Ebendas.) und anderwärts:
Ita ergo disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo ordine inveniatur. Quos ordines ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas in medio intervallo et spatio linearum. Quanticunque ergo soni in una linea vel in uno sunt spatio, omnes similiter sonant. In prologo, apud Gerb. T. II. p. 35. Nach diesem System ist das Antiphonar von S. Evroult notirt, davon ich oben zu S. 23 eine Probe gegeben habe.

wie mit der inzwischen ausgebildeten Mensural- oder Figural-Note, sich auf unsere Zeit vererbt hat; so dass wir — in diesem Sinne — nicht zwar (wie Jahrhunderte hindurch die Schriftsteller einander unbedenklich nachgebetet,) die Note, doch aber das Linien-System, dem immer verehrungswürdigen Mönche von Arezzo zu verdanken haben.

Alles diess sind freilich Dinge, von denen der Verfasser der Dissertation keine Ahnung hatte. Zwar hatte derselbe gute Copien von Guido's Schriften vor Augen gehabt, muthmasslich auch emsig gelesen; seine Urtheile aber über desselben Kenntnisse hat er nicht auf des Autors eigenes Zeugniss gegründet, sondern lieber auf dasjenige, welches ein Dutzend Scribenten einer späten Folgezeit davon gegeben haben. Es kann daher Niemand Wunder nehmen, dass er, wie alle von ihm citirten Autoren gethan, (und wie nur noch zu oft auch von sehr neuen Schriftstellern geschieht,) die Neumenschrift mit der Notenschrift verwechselt hat, von welcher letzteren in dem Texte der Guidonischen Tractate durchaus nichts vorkommt, das auf deren Kenntniss und Gebrauch könnte schliessen lassen.*) — Hätte Guido die Note gekannt, so würde er nicht ermangelt haben, derselben (nach den Buchstaben und nach den Neumen) als einer dritten Art der Tonschrift zu gedenken; und wäre er vollends (wie es von Vielen geglaubt worden,) der glückliche Erfinder der Note gewesen, so hätte er diese mit Vorliebe erläutert und gelehrt, die Buchstaben als Tonschrift gänzlich aufgegeben, und den Neumen kaum noch eine andere, als die historische Beachtung schenken können. Sicher würden dann seine nächsten Nachfolger und Verehrer, die aus seinen angeblichen Lehren so Manches heraus spannen, woran der vortreffliche Mann in seinem Leben nicht gedacht hatte, auch die Note commentirt und angepriesen haben; diess ist aber so wenig der Fall, dass noch Joannes Cotton nur von der Notation mit Buchstaben und mit Neumen, dann von jener (todt gebornen)

---

*) P. Kircher bezicht zwar Alles, was bei Guido von Neumen gesagt ist, auf die Noten; doch nimmt er keinen Anstand, ihm die Erfindung der Noten, d. i. der Punkte und Linien abzusprechen, weil er selbst ältere Codices mit Punkten auf Linien notirt gesehen habe. Indess ist es gewiss, dass Guido von jenen anderwärts geschehenen Versuchen nichts erfahren hatte, und seine Notation von jener, mit blossen Punkten auf Linien ganz verschieden ist. Es bedarf hier kaum noch der Erinnerung, dass, wenn irgendwo, in einer alten Abschrift eines Guidonischen Tractates, Zeichen vorkommen, welche der Note ähneln, hieraus kein Schluss auf die Notation des einstmaligen Originals gezogen werden kann, weil die Copisten einer späteren Zeit sich darin sehr viel Willkühr erlaubt haben; indem sie entweder an die Stelle der (veralteten) Zeichen des Originals jene ihrer Zeit und ihres Landes setzten, um das Exemplar brauchbarer zu machen, oder auch wohl bizarre Charaktere ihrer eigenen Erfindung für sich und ihre Schüler substituirten. Der Gebrauch der Note bei Guido müsste aus dem Texte seiner auf uns gelangten Schriften erwiesen werden; aber nicht einmal das Wort *Punctum* ist dort irgendwo zu finden; das Wort *Nota* hingegen bedeutet ihm bald so viel als *vox*, bald als *signum*, *littera*, *neuma* und dergleichen.

des *Hermannus Contractus* „*per intervallorum designationem*“ Erwähnung thut. *)

Der Verfasser der oben S. 18 schon ein Mal erwähnten Abhandlung in der Münchener mus. Zeitg. vom Jahre 1828 No. 45, — ein, im Fach der Geschichte und der Litteratur der alten griechischen Musik sehr emsiger und geschätzter Schriftsteller — äussert daselbst die Meinung, dass die Neumen (worunter er freilich, wie viele andere Gelehrten, sich die Notenschrift vorstellt,) von den Griechen herrührten, indem eine so sinnreiche Erfindung (nämlich der vermeinten Notenschrift) unmöglich in einer so geistlosen Zeit, wie das Mittelalter, habe gemacht werden können; auch sei der Ausdruck Neuma offenbar griechischen Ursprunges.

Dieser Bemerkung eines Verehrers der altgriechischen Musik möchten wir vielmehr eine andere entgegen setzen, nämlich: dass eben in jener Zeit, welche derselbe mit dem Prädicate der „geistlosen“ bezeichnet, der wichtigste Schritt zur Verbesserung, ja zur Gründung eines völlig neuen, musikalischen Systemes, dadurch geschah, dass man sich von dem scharfsinnig verwickelten, nur zur Bildung speculativer, nicht aber praktischer Musiker jemals tauglichen Lehrgebäude der alten griechischen Musik, herzhaft lossagte — an die Stelle ihrer Tetrachorde das System der wiederkehrenden sieben Töne oder der sogenannten Octaven, an die Stelle ihrer unglaublich schwerfälligen Nomenclatur**) die einfachen sieben Buchstaben *a b c d e f g* — und an die Stelle ihrer, (nach der Menge der Zeichen der chinesischen Schrift zu vergleichenden) Semeiographie, nämlich an die Stelle ihrer 1620 mühsamen Klangzeichen***), welche aus stehenden, schiefen, liegenden, gestürzten, dann verschiedentlich verbildeten oder verstümmelten Buchstaben des griechischen Alphabetes bestanden, entweder nur wieder eben jene lateinischen 7

---

*) Man sehe die betreffende Stelle in dem Tractate *Joannis Cottonis* in Gerber's *S. S. eccles. de mus.* T. II. pag. 259 und eine Probe der von *Herm. Contr.* projectirten Tonschrift, ebendas. pag. 149. — Wenn ich übrigens hier dem Zeitalter Cotton's die Kenntniss der Note noch abspreche, so beruht diess auf meiner bestimmten Meinung, dass Franco, genannt von Cölln, welcher sogar schon die Mensural-Note lehrte, nicht im XI. Jahrhundert gelebt haben könne, sondern im Anfange des XIII. oder nicht lange vorher geblüht haben müsse; welches ich in der Leipz. allgem. mus. Zeit. v. J. 1828, No. 48, 49, 50 und neulich *duplicando* ebendas. Jahrg. 1838, No. 24, 25 darzuthun versucht habe.

**) A *Proslambanomenos*, B *Hypatehypaton*, C *Parhypatehypaton*, D *Lychanoshypaton*, E *Hypatemeson*, F *Parhypatemeson*, G *Lychanosmeson*, a *Mese*, b *Tritesynemmenon*, c *Paranetesynemmenon*, d *Netesynemmenon* || h *Paramese*, c *Tritediezeugmenon*, d *Paranetediezeugmenon*, e *Netediezeugmenon*, f *Tritehyperbolaeon*, g *Paranetehyperbolaeon*, aa *Netehyperbolaeon*. — *Nec plus ultra.*

***) Die Sänger hatten nämlich für ihre 15 Tonarten 810 Zeichen; eben so viel, und zwar von jenen verschieden, waren für die Instrumente vorgeschrieben: wer nun beide Gattungen der Musik trieb, oder für beide zu notiren hatte, musste sich zweimal 810, das ist 1620 Zeichen eigen gemacht haben! — Wir (Barbaren) hätten es mit 18 gerichtet; *quod facile demonstrandum!*

Buchstaben, welche zugleich zur Benennung der Klänge dienten, oder eine solche Notation (die Neumen) einführte, welche, wie mangelhaft sie auch im Beginn noch gewesen, doch schon auf der, von den geistreichen Griechen gar nicht geahnten, glücklicheren Idee beruhte, das Steigen oder Fallen der Stimme durch die höhere oder tiefere Stellung des Zeichens zu versinnlichen.

Und diese Erfindungen (wahrlich, sie verdienen den Namen!) müssen wohl — da die späteren griechischen Schriftsteller noch immer nichts Aehnliches kennen, in der lateinischen Kirche geschehen sein:*) man verdankt sie, oder doch deren Autorisirung und Ausbreitung, dem grossen Papste Gregor. Hätten nicht die Umwälzungen, welche das schöne Italien in den folgenden Jahrhunderten betrafen, jeden Fortschritt in der Bildung der Völker verhindert, ja dieselben wieder in jene Barbarei zurückgeworfen, aus welcher sie kaum angefangen hatten, sich zu erheben, so würde die musikalische Kunst — von den Systemen der griechischen Philosophen emancipirt, schon von da an, eine andere Gestalt gewonnen haben; denn der rechte Pfad war gefunden. Allein, das Gregorianische System war bald aus dem praktischen Leben fast wieder entwichen; die Kirchengesänge wurden grösstentheils nur durch Ueberlieferung nach dem Gehöre, mehr oder minder entstellt, fortgepflanzt, und man musste es einigen gelehrten Mönchen noch Dank wissen, dass sie zu den Schriften der Griechen (oder zu deren Traditionen) zurückkehrten, und nothdürftig ein System aus altem Griechenthum und neuem Kirchenthum zusammensetzten, um die Musik, mit Rücksicht und in Anwendung auf die in der lateinischen Kirche vorgeschriebenen Gesänge, doch einigermassen wissenschaftlich zu begründen, und dadurch vor abermaligem Verfall zu wahren. In einer solchen Epoche stand Guido auf, der sich zwar auch noch bei den

---

*) Manuel Bryennius, welcher um das Jahr 1320 seine *libros Harmonicorum* schrieb (siehe Forkel's allg. Litt. d. M.), hat eine nicht geringe Zahl von Begriffen und Kunstwörtern überliefert, womit die Verwahrer und Pfleger der schon damals seit tausend Jahren verhallten altgriechischen Musik, deren sterile Doctrin mittlerweile bereichert hatten; allein von der Note, die zu seiner Zeit im Occident schon in Aufnahme gekommen war, ja die ganze Gestalt der Musik verändert hatte, ist bei diesem Schriftsteller nirgends eine Spur zu finden; auch gehört er noch, wie neu er mitunter ist, zu den Commentatoren der alt-hellenischen, oder ägyptisch-(alexandrinisch-) griechischen Scholastiker. — Joa. Kukuzele aber, dessen Tractat der F. A. Gerbert in seinem Werke: *de cantu et mus. sacra* unter dem Titel: *Τέχνη ψαλτική* im Facsimile mitgetheilt, desgleichen Joa. Lampadarius, von dessen Tractate Burney im II. B. seiner Gesch. d. Mus. S. 49 u. ff. das Wesentlichste mitgetheilt hat, Autoren des XIII. Jahrhund., liefern nicht sowohl die Doctrin, als die bizarren Zeichen und die noch bizarrere Nomenclatur jener Tonschrift, welche in den Ritual-Büchern der griechischen Kirche im Gebrauche war, deren Einführung dem H. Joannes Damascenus († 760) gewöhnlich zugeschrieben wird, glaublich aber einer etwas späteren Zeit angehört. Diese Tonschrift, welche von jener der althellenischen Musik gänzlich verschieden, aber eben so wenig mit den Neumen der römischen Kirche im Mittelalter, als mit der Choral-Note, auch nur der Idee nach das Geringste gemein hat, ist dieselbe, welche in der griechischen Kirche noch heut zu Tage allein und ausschliessend im Gebrauche ist. Einen Umriss ihres Systemes findet man in einer kleinen Schrift, unter dem Titel: Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über alt-griechische und alt-ägyptische Musik, von A. G. Kiesewetter. Leipzig 1838.

Alten (nach der Ueberlieferung des *Boëtius*) Raths erholte, jedoch klärer als seine Vorgänger einsah, dass praktische Musiker nicht auf dem Wege der Speculation und der Mathematik erzogen werden. Wäre bald auf Gregor — unter einigermassen günstigen Verhältnissen — ein Mann wie Guido gefolgt, oder hätte nur nicht eben dieser Guido (oder vielmehr desselben Schüler) *das bessere Gregorianische System* durch Einführung *des Hexachords*, und durch die *Solmisation und deren Gefolge*, neuerdings wieder in *Verwirrung* gebracht, so würde die musikalische Kunst noch um Vieles früher an *das Ziel einer verhältnissmässigen Vollkommenheit* gelangt sein, *welchem sie sich nur in dem Masse näherte, als sie sich von den alten Systemen entfernte, und das sie erst dann erreichte, als sie sich auch noch von dem letzten Ueberbleibsel (vorgeblich) griechischer Musik, den alten Tonarten, frei gemacht hatte.*

Nach Allem, was über *Guido's Leben, Wissen und Wirken* erhoben worden, scheint demnach ungefähr Folgendes als Ergebniss angenommen werden zu dürfen; wonach sich auch desselben Verdienst wird schätzen lassen:

In der Einsamkeit seines Klosters, neben den Studien der heiligen Bücher, jenem der musikalischen Schriften, (so weit ihm solche zugänglich waren, daher zunächst jenen des *Boëtius*, eines römischen, d. h. *lateinischen* Autors,) besonders ergeben, bildete Guido sein *speculatives System*, nach dem eben genannten Schriftsteller. Beseelt von dem Eifer, in seinem beengten Wirkungskreise bessere Kenntnisse, als er insgemein unter der Geistlichkeit und den Kirchensängern vorfand, zu verbreiten, war aber sein Bemühen hauptsächlich dahin gerichtet — da *praktische Sänger* nicht auf dem Wege der Speculation gezogen werden — eine *Lehrmethode* ausfindig zu machen, um das *Lesen* der Gesänge zu erleichtern; eine Kunst, zu welcher damals, vermöge der mangelhaften Tonschrift, ein Menschenleben kaum hinreichte, indem endlich die Kirchengesänge in der That doch nur dem Gedächtnisse anvertraut blieben. Es gelang ihm, eine *Verbesserung der Tonschrift* zu ersinnen, welche, in Verbindung mit einer gleichfalls von ihm erdachten zweckmässigeren Methode beim Unterricht im Lesen, seinen Absichten entsprach, und deren Verbreitung er, mit einem durch die Verfolgungen und Widerwärtigkeiten, welche er im Anfange seines Wirkens erfuhr, nicht erkälteten Eifer, sein thätiges, obwohl (wie es scheint) nur kurzes Leben widmete. Schon bei seinem Leben erregten die auffallenden Erfolge seiner Lehre die Aufmerksamkeit seiner Umgebung, und, indem sie ihm selbst einige Celebrität verschafften, regten sie die Lust und die Liebe für Verbesserung des Gesanges, und für das Studium der Musik, auch bei vielen Anderen auf. Seine *Schüler und Nachfolger*, welche seine Lehrmethode auf dem Wege mündlicher Mittheilung erhalten hatten, pflanzten dieselbe nachmals fort, und fügten derselben noch Manches bei, worauf sie bei fortgesetztem Nachdenken

und in der Ausübung des Lehrgeschäftes verfallen waren. Es kann ein Tribut ihrer Dankbarkeit gegen den einstigen Lehrer gewesen sein, oder die Absicht, ihrer Methode besseren Eingang zu verschaffen, dass sie dieses Neue unter Guido's Namen einführten und verbreiteten: von ihnen scheint das Hexachord, die ausgebildete Solmisation und nachmals die harmonische Hand, herzurühren. Können wir auch, heut zu Tag, die Nothwendigkeit oder den Nutzen dieser Dinge nicht mehr einsehen, und uns nicht überreden, dass nicht das System der Octave viel besser war als jenes des Hexachords, und das *A B C* viel besser als die sechs Sylben mit ihrer beschwerlichen Mutation, und dass nicht auch zur Erklärung der Kirchentonarten ein leichter fassliches Vehikel als die Hand zu finden gewesen wäre, so ist doch nicht zu verkennen, dass, dem Geiste des Zeitalters gemäss, diese Dinge, durch die Autorität eines im Leben als selig gepriesenen Mönches, so wie durch die ihnen anklebende Mystik, die Menschen mehr angezogen, als es das allzu einfache und allzu gemeine *A B C* gethan haben würde; dass daher gerade jene Dinge viel dazu beigetragen haben können, das Studium der Musik in Aufnahme zu bringen, und in dessen Fortsetzung den Geist zu weiteren Forschungen anzuregen, welche dann zu immer höherer Ausbildung der Wissenschaft geführt haben.

Von dieser Seite betrachtet, ist die Nachwelt dem ehrwürdigen Guido von Arezzo, welcher durch seinen unermüdlichen Eifer, auf mehr als eine Weise, zur Verbreitung eines besser geregelten Unterrichtes in der Musik den ersten, daher wichtigsten Anstoss gegeben, und so glückliche Erfolge in der Zukunft vorbereitet hat, den Zoll einer dankbaren Erinnerung schuldig, und in diesem Sinne konnte auch mit Recht von ihm eine neue Aera in der Musik des Mittelalters datirt werden.

Anhang.

Ueber die unter dem Namen
S. Bernhard's
bekannt gewordenen
musikalischen Tractate.

Wird S. Bernhard den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters mit Recht beigezählt?

Unter manchen seltenen Büchern, welche die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien in ihrer ansehnlichen Bibliothek besitzt, ist nicht zwar der wichtigsten, doch, wie es scheint, der seltensten eines, ein gedrucktes Buch vom Jahre 1517, das den besten musikalischen Litteratoren und Bibliographen neuerer Zeiten, einem Fürstabte Gerbert, P. Martini, Hawkins, Burney, Forkel, Lichtenthal, Jöcher, Adlung u. A. gänzlich unbekannt geblieben, und schon deren früheren Vorarbeitern, den unermüdlichen Benedictinern des XVII. Jahrhunderts, entschlüpft war. Dieses Buch enthält in einem Bande gesammelt die musikalischen Tractate, welche dem heiligen Bernhard zugeschrieben werden, nebst einigen anderen, welche die Einrichtung des Chorgesanges in den Klöstern des Cistercienser-Ordens zum Gegenstande haben.*)

Der vollständige Titel dieses, 55 Blätter oder 109 Seiten in 4⁰ füllenden, lateinischen Werkes lautet:

Contentorum in hoc volumine index.

Isagoge in musicam melliflui Doctoris sancti Bernardi.

Opus musicum divi ac dulcissimi Berhardi.

Appendix de inflectionibus octo tonorum.

Modulus psallendi metri primi.

Institutio divi ac doctissimi patris Bernhardi, quomodo psallandum.

Formulae pronunciandi lectiones et collectas in divinis officiis.

---

*) Der h. Bernhard, dessen Name der Weltgeschichte nicht minder, als der Gelehrten-Geschichte und der Heiligen-Legende angehört, Abt des Cistercienser-Klosters zu Clairvaux, blühte in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Er beschloss sein vielfach thätiges Erden-Leben im Jahre 1153.

Auf das eben mitgetheilte Titelblatt folgen auf der Rückseite 8 panegyrische Distichen, mit der Ueberschrift: *In emendatam sancti Bernhardi Musicam Hermannus Tulichius.* Darauf die Zueignungsschrift des Herausgebers; er nennt sich ***Frater Michael indignus Prior Czellensis***, und widmet das Buch dem von dem Haupte des Ordens *(Monarcha Primateque Cistercianae religionis)* ***Blasio***, Abte zu Cisterz, für die Provinzen Böhmen, Mähren, Schlesien, Lausitz, Meissen, Thüringen, Sachsen etc. bestellten *Commissario* (an anderen Stellen *Correctori)* ***Martino de Locho.***

Der Herausgeber wundert sich, dass die ehrw. Väter von Clairvaux, welche neulich sämmtliche Werke des „honigfliessenden heiligsten Vaters" im Druck ausgehen lassen, desselben musikalische Schriften *(opus musicum)* nicht aufgenommen haben: es wäre diess um so nöthiger gewesen, als in vielen, auch hochberühmten Klöstern des Ordens das Werk nicht einmal dem Namen nach bekannt sei; es werde aber auch leider nirgends so schlecht gesungen, als in den Klöstern des Ordens u. s. w. Er bittet daher den Vorsteher, dem er das Werk zueignet, das *opus musicum* des h. Bernhard, mit dem beigefügten *modo psallendi inflectionibusque tonorum*, desgleichen der *formula legendi pronunciandique lectiones in officiis ecclesiasticis*, nebst den kurzen ***„Isagogis,"*** welche er, ***Frater Michael***, dazu verfasst — *(„in idem opus raptim a me pridem ex probatissimis musicis collectum,")* dem Druck übergeben zu lassen. Die Dedication ist datirt: ***Raptis (?) ex Coenobio nostro etc. 1517.****) Den Beschluss machen 2 Seiten lateinischer Distichen, panegyrischen Inhaltes, an den ***P. Martinus de Locho, Abbas Veteris-Cellae***, — an die Brüder der Leipziger Akademie, — an den Abt Petrus zur Pforte ***(Abb. Portensis)*** u. a. m.

Motto zum Schluss: ***O beata tranquillitas!***

Auf der letzten Seite findet man Druckort, Drucker und Druckjahr: ***Lipsiae ex officina Melchiaris (sic) Lottheri. Anno Dominico Millesimo quingentesimo decimo septimo.***

Von den oben im Titel aufgezählten, mehr oder minder musikalischen, oder doch auf Kirchengesang bezüglichen Tractaten ist es eigentlich nur das, von dem Herausgeber also betitelte ***Opus musicum***, welches er, und zwar ganz unbedenklich, dem h. Bernhard zuschreibt; es enthält: eine kurze Epistel, hier als ***Prologus*** überschrieben (1 S.); — eine sogenannte ***Praefatio*** (11 S.); — dann ***Tonarium***, in Gespräch-Form zwischen ***Magister***

*) Die Noten-Beispiele sind durchaus mit den damals (im Anfange des XVI. Jahrhunderts) in Deutschland üblichen Choral-Noten gedruckt, die man in des Lucas Lossius Psalmodie sehen kann, und deren Formen uns neulich Herr Antony in seinem sehr schätzbaren archäologisch-liturgischen Lehrbuche des Gregorianischen Kirchengesanges (Münster 1829) in Erinnerung gebracht hat. Es versteht sich aber, dass die alten Choral-Bücher aus der Zeit S. Bernhard's nicht mit Noten, sondern mit den damals allgemein üblichen Neumen notirt gewesen sein mussten.

und *Discipulus* (mit Inbegriff der Noten-Beispiele 24 Seiten). Dieses letztere ist es, welches sich unter dem Titel: *Tonale S. Bernardi,* auch in des Fürstabtes Gerbert von S. Blasien Sammlung *Script. eccl. de mus. sacra potiss.* im II. Bande befindet. — Diese Tractate, an deren Echtheit in Absicht auf Zeit und Ort der Entstehung, nicht zu zweifeln ist, konnten in der langen Periode, bis zur Erfindung des Bücherdruckes, nur durch Abschriften in den Klöstern des Ordens, für welche sie zunächst bestimmt waren, verbreitet und erhalten werden. Vierhundert Jahre ungefähr waren abgelaufen, als P. Michael sie zuerst durch den Druck bekannt machte, und nach seiner Vorrede zu schliessen, waren sie selbst im Orden schon ziemlich in Vergessenheit gerathen. Die Herausgeber der sämmtlichen Schriften des h. Bernhard (bis zur Periode P. Michael's) hatten dieselben nicht aufgenommen, weil sie solche entweder nicht kannten, oder (was glaublicher ist) nicht für Arbeiten von ihm hielten. — Die Litteratoren des XVII. Jahrhunderts, welche überall in Kloster-Bibliotheken und Archiven ihre Wünschelruthe anlegten, machten auch die eben gedachten Tractate in Manuscripten ausfindig, und nahmen sie, je nach dem Mass der Strenge oder der Lässigkeit der eigenen Kritik, in die von ihnen veranstalteten Sammlungen auf. Mabillon, der eine neue Ausgabe der sämmtlichen Schriften des h. Bernhard noch im Jahre 1719 zu Paris bewerkstelligte, hatte den, bei unserem P. Michael also betitelten „*Prologus*“ unter der Benennung: „*Epistola S. Bernardi*“ nebst der also genannten „*Praefatio*“ aus Handen des Cistercienser-Ordens-Generals (nachmaligen Cardinals) Bona erhalten, welcher seinerseits diese Schriften, als wahrhaft von dem heil. Bernhard herrührend, anzupreisen kein Bedenken fand, indem er übrigens die darin (doch wohl nur in der genannten *Praefatio)* anstössigen Barbarismen mit der Nothwendigkeit des Gebrauches einmal angenommener Kunst-Ausdrücke entschuldigte: und Mabillon nahm, auf diesen Gewährsmann vertrauend, die Epistel und die hier so genannte *Praefatio*, letztere unter dem Titel: *De cantu seu correctione antiphonarii*, in der Ausgabe von 1719 auf.*)

Nicht lange vorher hatte Homey in seine *Supplem. Patrum* 1684, ausser jenen noch Verschiedenes unter S. Bernhard's Namen aufgenommen, das gleichwohl Mabillon selbst einzurücken Bedenken trug, weil in der *Epistola* des h. Bernhard nur von der Verbesserung und Zustandebringung eines Antiphonars, nicht aber von anderen Tractaten, Erwähnung geschehe, mithin es ungewiss sei, „ob diese dem heil. Bernhard oder einem der Gehilfen desselben zuzuschreiben seien.“

Das oben genannte, in dem Werkchen P. Michael's abgedruckte *Tonarium* hatte daher schon Mabillon in der bereits erwähnten Ausgabe von 1719 nicht aufgenommen; wohl

*) In Forkel's allg. Litteratur d. M. angezeigt, S. 118. — In der *Biogr. univ. des musiciens* von Fétis ist (gegen die Erinnerung Forkel's a. a. O.) dieser Tractat mit dem *Tonale S. Bernardi* in d. Gerbertischen Sammlung irrthümlich verwechselt.

aber hat dasselbe der Fürstabt Gerbert in den II. B. seiner *Script. eccl. de mus. sacra* etc. S. Blasien 1784 unter dem Titel: *Tonale S. Bernardi* eingerückt;*) er fand es in der Bibliothek seines Stiftes in einer anonymen Handschrift, und erkannte es für dasselbe, das Homey als eine Arbeit des h. Bernhard in den *Suppl. Patrum* mitgetheilt hatte; er trug kein Bedenken, es so dem h. Bernhard zuzuschreiben, wie Mabillon mit den oben erwähnten anderen zwei Stücken auch gethan, indem nicht zu zweifeln sei, „dass es, wenn nicht von dem h. Bernhard selbst, so doch von einem derjenigen herrühre, die mit der Verbesserung des Antiphonars der Cistercienser unter seiner Leitung beschäftiget waren."

Hören wir dagegen, wie über eben diese Tractate, und zwar mit Beziehung auf die Compilation des P. Michael von Zelle, ein Ordensbruder desselben, ein (musikalisch) gelehrter Böhme, P. Mauritius Vogt, Cistercienser im Stifte Plass, sich ausgesprochen hat. Sein Werk, (welches ebenfalls auf der Bibliothek der Ges. d. M. Fr. vorhanden ist,) führt den Titel: *Conclave Thesauri magnae artis musicae etc.* gedr. Prag 1719, S. 223. in gr. Fol.**) — und enthält, in einem Band zusammengedrängt, so zu sagen Alles, was irgend jemals in das Gebiet der speculativen und praktischen Musik einbezogen worden, von Boëtius und Guido bis auf unsere Zeit, von den arithmetischen Proportionen der Intervalle, Consonanzen und Dissonanzen, von den Systemen der himmlischen Sphären, von den alten Tonarten, von der Mensur (sehr dürftig) u. s. w. bis auf den Contrapunct und die Fuge: unter einem Schwall vorlängst unnütz gewordener Dinge, viele sehr gute, und damals wohl auch noch neue, praktische Andeutungen.***)

Was nun dieser P. Mauritius Vogt, welcher die Sammlung des P. Michael Czellensis vor sich hatte, über diess Werkchen seines im Herrn selig ruhenden Mitbruders

*) Ebenfalls in Forkel's allgem. Litt. d. Mus. angezeigt, S. 109.

**) Den ausführlichen, fast endlosen Titel dieses Buches, welcher gewissermassen schon einen Index ersetzt, kann man nach Belieben in Forkel's allgem. Litt. d. M. S. 416, oder in Gerber's n. Lex. IV. B. S. 482 nachlesen.

***) In Gerber's Lex. sowohl, als in Forkel's allg. Litt. d. M. a. a. O. lese ich, dass dieses *Conclave* des P. Mauritius Vogt für das von Janowka, in dem also betitelten *Clavis thes. magnae artis mus.* versprochene grössere Werk, und jener blos für den Herausgeber gehalten werde. Ich halte es für Christenpflicht, den P. M. Vogt gegen die Anschuldung eines so unverschämten Plagiats in Schutz zu nehmen. Er spricht doch allzu bestimmt überall in der ersten Person, und ganz unbefangen erwähnt er selbst des Janowkischen Werkes in seiner Vorrede: *Proposuit tibi Clavim ad Thesaurum magnae artis musicae, virtuosus in arte musica Dominus Thomas Balthasar Janowka: applica clavim illam et intra, ecce Conclave Thesauri magnae artis musicae. — Elucidavit ille terminorum musicalium multas obscuritates: nunc autem ubi thesaurus jaceat, clarius vide. — — Attamen non initianti scribo — — Agam quandoque Criticum etc.* — Und dass P. Mauritius Vogt ein tüchtiger Musiker gewesen, der in Rom im Orgelspiel grossen Ruhm erworben, auch über jene Dinge mit den berühmtesten Männern der Zeit — einem Bassani, Pittoni, Polaroli, Claudio Merulo u. a. persönliche Berathung gepflogen, wird in der vorgedruckten Censur No. 2 von einem achtbaren Augenzeugen bestätiget. — Es ist doch kaum glaublich, dass er es über sich vermocht hätte, in seinem Kloster, in demselben Kreise, in welchem auch Janowka gelebt und gewirkt hatte, vor seinen Ordensbrüdern und vor dem musikalischen Publicum im nahen Prag, mit desselben hinterlassenen Gewändern zu stolziren.

an seinem Orte*) ausgesprochen, will ich hier in deutscher Uebersetzung treulich mittheilen; es wird sich darum hoffentlich Niemand über die Vorenthaltung des (nicht eben classischen) Textes beklagen: „Wahr ist es, dass in der Wesenheit der Choralgesang nicht mehr als „vier Töne (Tonarten) hat, welche der h. Bernhard *Protus, Deuterus, Tritus* und *Te-„trardus* nennt, deren jeden er gleichwohl in den authentischen und in den plagalischen „untertheilt.“

„Zu diesen (acht) Tönen nun hat P. Michael Cellensis ein passendes Schema „geformet, und jene vier *tropos* oder *modos* mit dem heiligen Vater *manerias* genannt; „nicht etwa so benamet *a manendo*, sondern von dem französischen *Manier (e)* Art, „Weise, Gebrauch, wie *manier (e) et façon de faire accoustumée.* Sagen wir also „statt *maneria* lieber *maniera.* Dieses Schema geben wir hier, grösserer Deutlichkeit wegen, „mit einer ausführlicheren Erläuterung.“

(Folgen nunmehr die Scalen der acht Töne unter eben so viel Regenbogen, für Laien gar mystisch anzuschauen.)

„Ob dieses Schema dem P. Michael Cellensis oder Guido dem Aretiner an-„gehöre, ist ziemlich gleichgültig.**) Wissen mögest du hingegen, ehe wir zu den „Tonarten insbesondere gelangen, dass der h. Bernhard jenes Intonarium, oder „den Tractat von der Choral-Musik, weder geschrieben noch dictirt hat, „(wie Michael versichert,) sondern dass solches nur unter desselben Autorität „ausgegeben worden ist. Ich meine nämlich: der heilige Lehrer, in der Latinität „höchst zierlich, könne nicht ohne alle Noth sich irgend jemals eines barbarischen Aus-„druckes bedienet haben; er könne nie eine also lange Vorrede (*Praefationem*), noch selbst „jene Zwiesprach zwischen *Magister* und *Discipulus* geschrieben haben; noch habe er jemals „in solche rohe Ausrufungen ausbrechen können, als man dort zu hören bekommt; endlich „meine ich, dass er, mit ganz anderen Dingen beschäftiget, jene Mühe, welche „das Studium und die Ausübung der Musik nun ein Mal erheischen, an Guido's Mono-„chord niemals gewendet habe. Heisst es ja doch daselbst auch keineswegs, der heil. Va-„ter habe die auffallend abweichenden und verschiedenen Antiphonarien der Kirchen von „Rheims, Beauvais, Amiens, Soissons und Metz, selbst verbessert, sondern nur, dass er „dieses Geschäft einigen, in dieser Kunst erfahrenen Brüdern überlassen, „und unter seiner Obsorge diese Sache durch Andere in einige Ordnung gebracht habe.“

---

*) S. 67 u. ff.

**) Bei dem P. Michael findet sich dieses Schema weder der Sache, noch der Form nach, sondern ein ganz anderes mit der Ueberschrift: *Ordinatio clavium musical. secundum Guidonem Aretinum*; (das man aber in Guido's Schriften eben so vergeblich suchen würde.)

„Wenn nun jenes Werk aus einer anderen als des heil. Vaters Feder ge-
„flossen, so hat P. Michael, (welcher sich in einem Carmen von Tulichius lobpreisend
„besingen lässt,) wahrlich keine Ursache, sich darüber zu wundern, dass die Brüder von
„Clairvaux dasselbe unter den Werken des h. Bernhard nicht mit herausgegeben, oder dass
„sie es gar ignorirt haben: ist mir doch neulich der nachträglich einzeln herausgegebene
„VII. Band der Werke des h. Bernhard zu Gesichte gekommen, welcher nicht minder Sa-
„chen enthält, die in den erschienenen Werken des genannten h. Vaters gänzlich gemangelt
„hatten; und obwohl dieser neue Band durch die ausserordentliche Emsigkeit der dortigen
„Brüderschaft gewonnen worden, so geschieht doch auch in diesem noch immer keine Er-
„wähnung von einem solchen *Intonario* des h. Bernhard.“

„Nehmen wir indessen an, es wäre diess Werk von S. Bernhard, da es unter seiner
„Autorität ausgegeben worden; nehmen wir es an, sage ich, und citiren wir es unter
„seinem Namen: im Wesentlichen bringt der Verfasser nichts Eigenes
„noch Neues darin zu Tage, sondern folgt gänzlich dem Guido von Arezzo“
u. s. w.

So weit unser P. Mauritius Vogt. — Fürwahr, der Mann verdient unseren Beifall über seine so treffende als freimüthige Kritik; welche übrigens durch das Einverständniss von nicht weniger als sechs Censuren, davon zwei selbst von Oberen seines Ordens ausgestellt sind, autorisirt ist.

Indess war das Bemühen des P. Mauritius, die Authenticität jener Tractate, (sofern man solche für Werke des Kirchenlehrers ausgegeben hatte,) mit Gründen, welche aus der Beschaffenheit des Inhaltes hervorgenommen sind, anzufechten, eben so unnöthig, als die Versuche derjenigen, welche jemals deren Echtheit haben vertheidigen wollen, eitel waren: in der *Epistola (Prologus)*, in welcher allein S. Bernhard in eigener Person redend erscheint, und welche, was Ton und Sprache betrifft, des hochgelehrten Prälaten und zierlichen Schriftstellers auch gar nicht unwürdig zu halten ist, erklärt ja dieser selbst, und deutlich genug, was es damit für eine Bewandtniss hat. Es wird dem Leser nicht unangenehm sein, S. Bernhard's eigene Worte zu vernehmen; und ich gebe um so lieber desselben ohnehin nur kurze Epistel in der Ursprache, weil solche, ausser bei unserem P. Michael, und ausser der Sammlung der sämmtlichen Schriften dieses Kirchenlehrers in der Pariser Ausgabe von 1719 (II. Th. S. 694) nirgends zu finden ist.

Bernhardus humilis Abbas Clarevallis, omnibus transcripturis hoc Antiphonarium sive cantaturis in illo. — Inter caetera, quae optime aemulati sunt patres nostri, Cisterciensis videlicet ordinis inchoatores, hoc quoque studiosissime et religiosissime curaverunt, ut in divinis laudibus id canerent, quod magis authenticum inveniretur. Missis denique, qui Metensis ecclesiae Antiphonarium (nam id Gregorianum esse dicebant) transcriberent et afferrent, longe aliter

*rem esse, quam audierant, invenerunt. Itaque examinatum displicuit, eo, quod et cantu et littera inventum sit vitiosum et incompositum nimis, ac pene per omnia contemptibile.**) — *Quia tamen semel ceperant, usi sunt eo, et usque ad nostra tempora retinuerunt. Tandem aliquando non sustinentibus jam fratribus nostris, Abbatibus ordinis, cum mutari et corrigi placuisset, curae nostrae id operis injunxerunt. Ego vero accitis de ipsis fratribus nostris, qui in arte et usu canendi instructiores atque peritiores inventi sunt, de multis et diversis novum tandem Antiphonarium in subjectum volumen collegimus, et cantu (sicut credimus) et littera irreprehensibile. Denique cantator ipsius (si tamen gnarus fuerit) hoc probabit. Ita ergo ut demum mutatum est, et in hoc volumine continetur, volumus in nostris de caetero monasteriis, tam verbo quam nota, ubique teneri, et mutari omnino in aliquo, ab aliquo, auctoritate totius capituli, uti ab universis Abbatibus concorditer susceptum et confirmatum est, prohibemus. Porro mutationis hujus causam et rationem, si quem evidentius et plenius nosse delectat, legat subjectam praefatiunculam, quam praefati discussores veteris Antiphonarii ad hoc ipsum praeponere curaverunt, ut palam factis, quae in illo erant, tam cantus quam litterae vitiis, renovationis et correctionis necessitas atque utilitas clarius appareret.***)

Die unmittelbar folgende ziemlich lange *Praefatio*, (oder wie diese Schrift in der Pariser Ausgabe betitelt ist: *De cantu seu correctione antiphonarii,*) ist also, wie der Schluss der vorstehenden Epistel deutlich sagt — eigentlich nur der Bericht, welchen die, mit der Verbesserung des Antiphonars beauftragt gewesenen kunstverständigen Brüder über den Befund des vorgelegenen Antiphonars, und über die Ursachen der vorgenommenen Aenderungen, abgestattet hatten, (worin auch nur sie selbst redend erscheinen,) und welcher nunmehr, mit dem also corrigirten

---

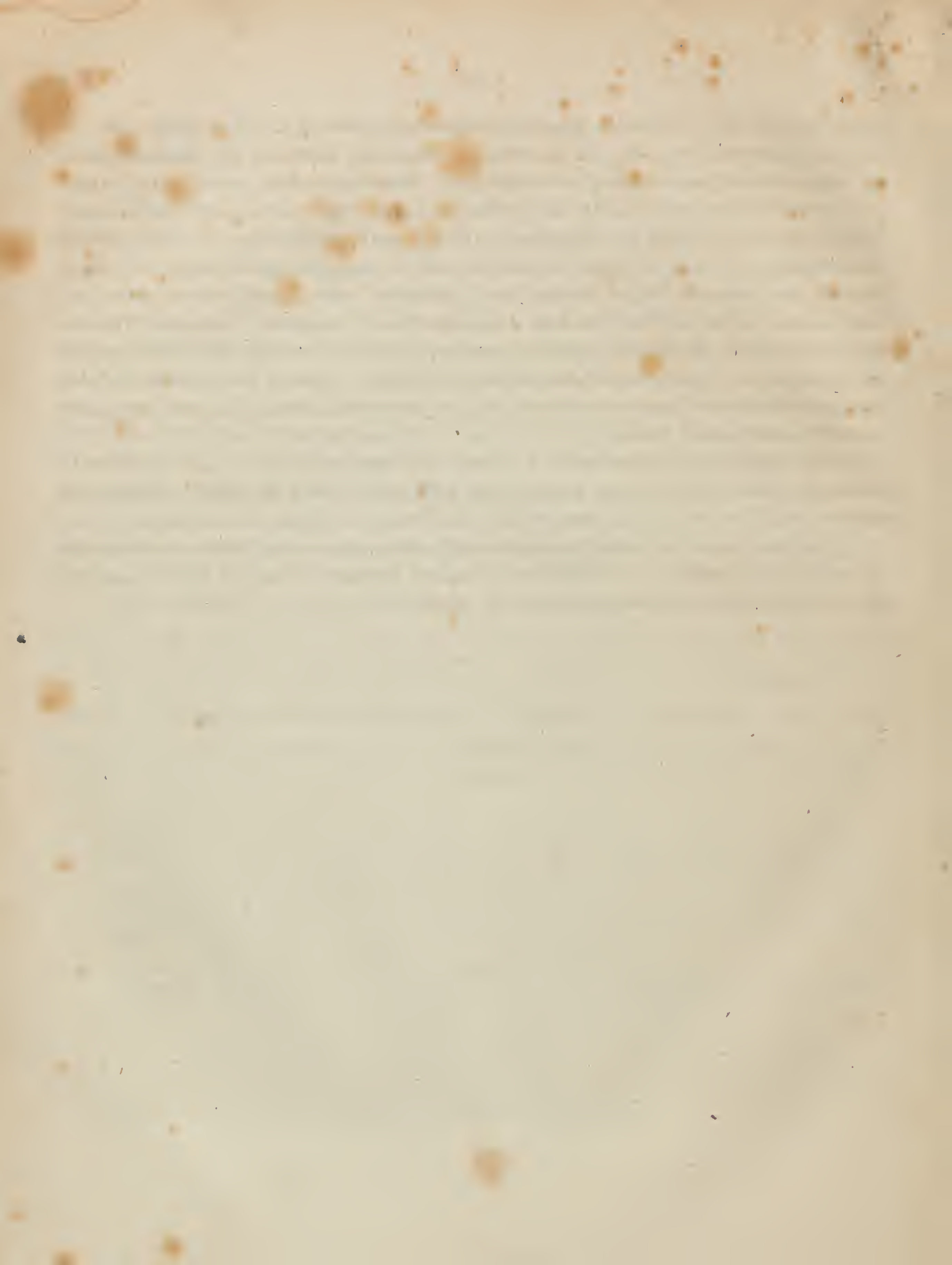
*) Zu Metz sollte doch ein echtes Exemplar des Gregorianischen Antiphonars vorhanden gewesen sein; ein Gespann desjenigen, welches noch heut zu Tage zu S. Gallen aufbewahrt ist. (Man sehe den Aufsatz über die Tonschrift P. Gregor's d. G. in der Leipz. allg. mus. Zeit. vom Jahr 1828, No. 25, 26, 27.) Waren nun die Abschriften, welche die ausgesendeten Brüder von da nach Clairvaux zurückbrachten, wirklich so fehlerhaft, so muss man annehmen, entweder dass jenes Exemplar ausgetauscht worden, oder, (was glaublicher ist,) dass die geistlichen Herren sich auf die, im Verlaufe der Jahrhunderte veraltete Notation nicht verstanden, und ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren.

**) Eine andere dergleichen Epistel, mit welcher ein Prälat des Cist. Ordens, Guido Abbas Cariloci, eben dieselbe *Praefatio* und das *Antiphonar* an die Klöster hinausgegeben hat, fand Mabillon in einem *Codice Tusnacensi.* Hierauf bezieht sich die, in dem Tonale bei Gerbert T. II. p. 277 am Schluss befindliche Stelle: *Quod quaeris, non est praesentis negotii, cum prohibente sancto Cisterciensi capitulo, nec in Guidonis Antiphonario quidquam mutari liceat etc.* (S. oben S. 15 u. f.) Ich will jedoch hier nicht unbemerkt lassen, dass in der Sammlung unseres P. Michael diese Stelle, ja der ganze Schluss, von den Worten: *Memini te dixisse* anfangend, nicht zu finden, daher wie es scheint, ein späterer Zusatz zum Original ist, da ich die Echtheit und Vollständigkeit der, dem P. Michael vorgelegenen, alten Handschrift nicht bezweifeln kann.

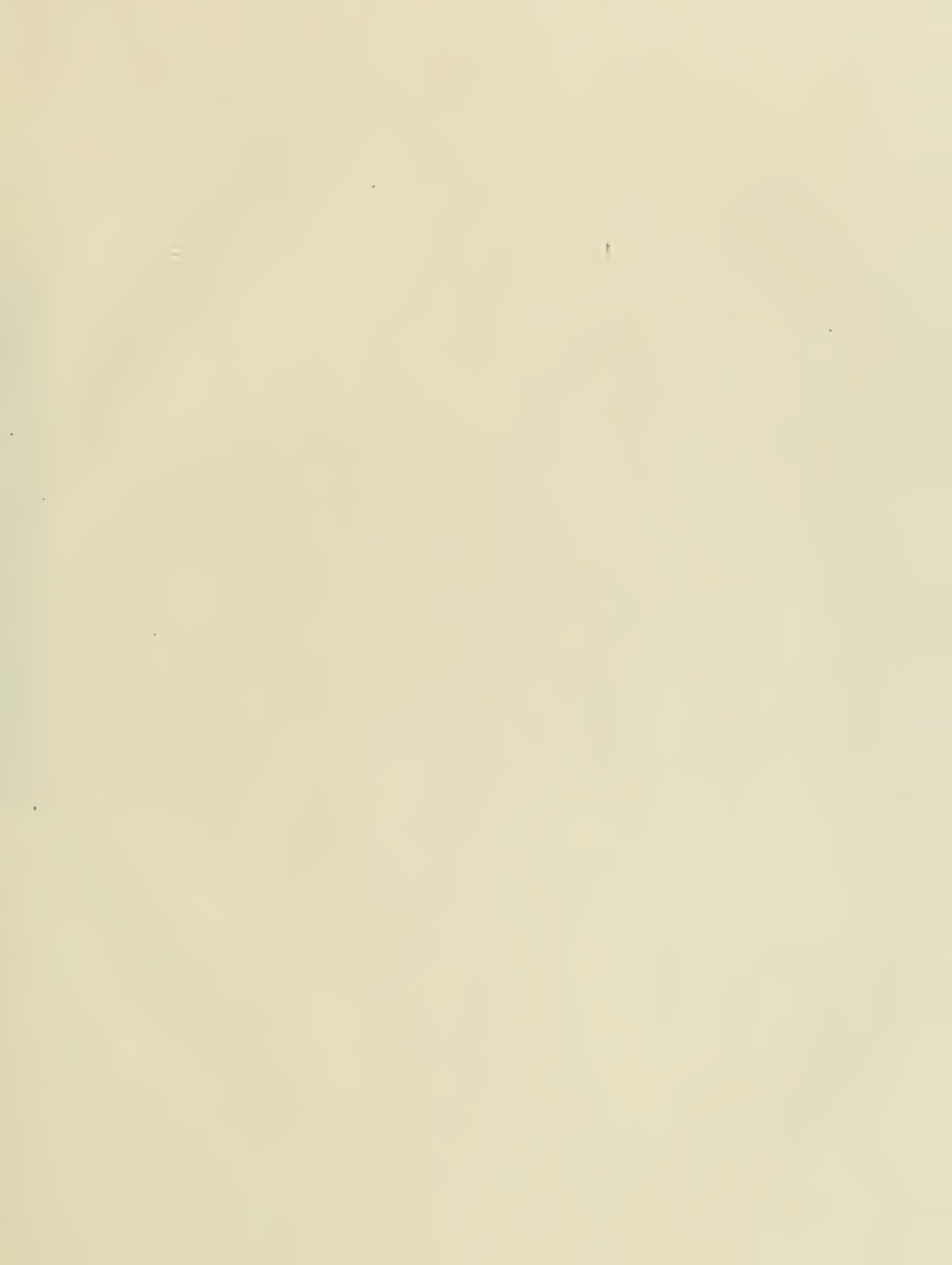
Antiphonar, als Vorrede, hinaus gegeben wurde. Das *Tonarium* aber, oder bei Gerbert so betitelte *Tonale*, ein theoretisches Werk zur Erklärung der Kirchentonarten, wie deren viele in jenem Zeitalter an verschiedenen Orten geschrieben worden sind, steht weder mit der Epistel, noch mit jener *Praefatio* im geringsten Zusammenhange, in welchen beiden nur von einem *antiphonario*, nicht aber von einem didaktischen Tractate, als dazu gehörig, die Rede ist. Es ist sogar unwahrscheinlich, dass dieses *Tonale* von einem der Brüder aus der dem h. Bernhard untergebenen Ordens-Provinz verfasst worden, indem dasselbe von dem Antiphonar Guido's spricht; wäre der Verfasser der Ordens-Provinz Bernhard's angehörig gewesen, oder hätte derselbe das Werk vollends aus Auftrag oder Veranlassung Vater Bernhard's verfasst, würde er ohne Zweifel von dem Antiphonar *Bernardi* gesprochen haben, der, wie wir wissen, darum das erste und eigentlichste Verdienst gehabt hatte.

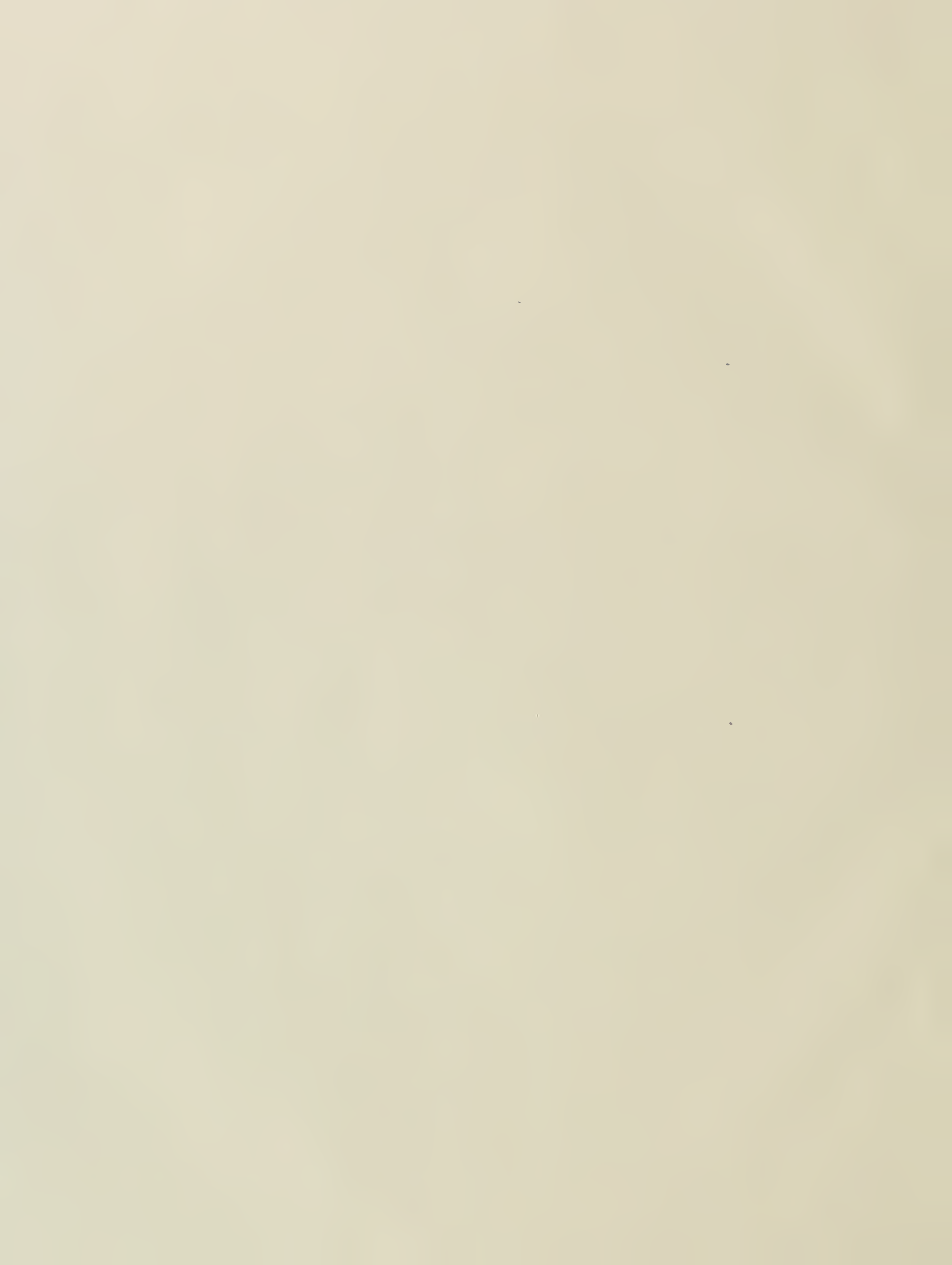
Es ergiebt sich also im letzten Resultate, dass nur die *Epistola* aus der Feder S. Bernhard's geflossen war. Diese genügt doch wohl nicht, den hochgelehrten Prälaten und zierlichen Schriftsteller unter die Autoren über die Musik des Mittelalters zu reihen.

So höre man aber endlich wenigstens auf, diesem durch sein Wirken nicht minder als durch seine Schriften in der Geschichte genugsam berühmten Charakter Werke anzudichten, auf die derselbe wahrlich nicht stolz sein würde.









Guido von Arezzo Kiesewetter



